الدكتور جان جبور



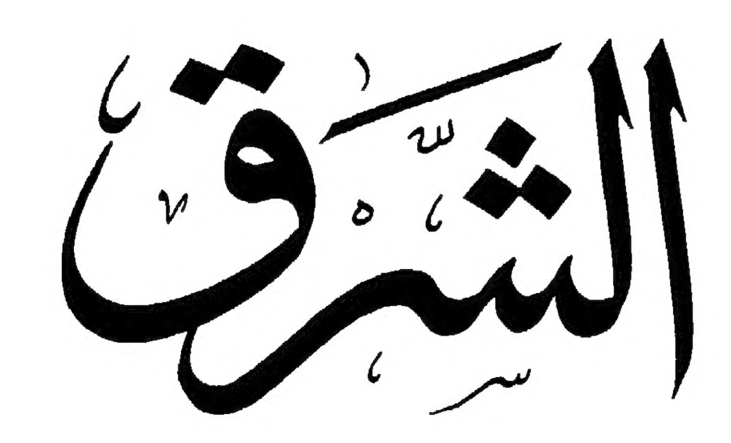
في مرآة الرسم الفرنسي
من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين



منشورات
جروس برس
طرابلس - لبنان


الشرق
في مرآة الرسم الفرنسي

الدكتور جان جبّور



الشرق

في مرآة الرسم الفرنسي
من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين
١٨٠٠ - ١٩٣٠



منشورات
جرّوس برس
طرابلس - لبنان

الطبعة الأولى

آذار ١٩٩٢
بيروت

جروس برس : شارع عز الدين ص.ب: ١٨٩
طرابلس لبنان

إلى زَهيْدَة وَجَنَى

الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين
(١٨٠٠ ــ ١٩٣٠)

تمهيد

كثرت الدراسات الأدبية والفكرية في المكتبة العربية حول « نظرة الغربيين الى الشرق عبر العصور »، وندرت الدراسات حول النظرة الفنية، علماً بأن الرسّامين كان لهم الباع الطولى في ترسيخ بعض المقولات والأفكار الثابتة في أذهان مواطنيهم. فالرسّامون تأثروا بالشرق بدءاً بالقرون الوسطى، إلّا أن هذا التيار الفني الاستشراقي لن يصبح شعبياً الّا في القرن التاسع عشر. ولذلك أسباب متعددة : فازدهار التجارة مع بلدان الشرق وتطوّر المواصلات جعل الوصول الى الشرق سريعاً وسهلاً ومبرمجاً، ممّا حوّل الرحلة الى الشرق من مغامرة شاقة الى مظهر سياحي، من مشروع تحفّ به المخاطر الى رحلة ممتعة وآمنة.

وشاءت المصادفات أن تتتالى الأحداث السياسية في مطلع القرن التاسع عشر. فمن الحملة الفرنسية على مصر(١٧٩٨)، الى الحرب اليونانية (١٨٢١)، الى احتلال الجزائر (١٨٣٠)، كلها أحداث شهد لها الرسّامون الفرنسيون في المعارض السنوية، حيث نهض الفن بدور سياسي وعقائدي.

ترافق كل ذلك على الصعيد الأدبي مع تنامي الرومنسية في اوروبا وما تحمله في طياتها من دعوة إلى التغرّب، وإحياء لهالة الشرق السحرية.

من هنا تراوحت صورة الشرق بين المشاهد الخيالية المفرطة في الغرابة والصور الواقعية التي تسنّى لكثيرين رؤيتها ومعايشتها لفترة من الزمن تقصر أو تطول.

فرسّامو القرن التاسع عشر لم يتخيّلوا الشرق من الناحية السياسية الّا وقرنوا العنف بصورة السلاطين والملوك والباشوات. فالشرق هو بلد التسلّط والقهر، بلد المعارك الدامية والمذابح الجماعية، بلد القسوة والبأس.

وارتبطت صورة العنف بالمشاهد الحسيّة. فالجواري والحسان والحريم والخصيان هي موضوعات بالغ بها الرسّامون لما فيها من دغدغة للمشاعر المكبوتة وإثارة للخيال.

وتتنوع صورة الشرق. فهو حيناً سكون الصحراء ورتابتها وبعدها اللامتناهي أو الأنوار الساطعة

المتلألئة والشمس المحرقة، أو الأزياء المزركشة، أو الحلى والمجوهرات والبذخ وكنوز ألف ليلة وليلة، أو الضجيج العقيم وصخب الأسواق وأصوات المآذن، أو تجسيد للعصور القديمة. كما تكثر بعد منتصف القرن ـــ وإثر إقامة بعض الرسّامين لمدة طويلة في بلدان الشرق ـــ المشاهد اليومية المعبِّرة عن العادات والتقاليد، مع تركيز على تأثير الدين الذي يطبع الحياة اليومية.

الى جانب ذلك، بدا الشرق عبر الرسوم الاستشراقية بلد الألوان الحادة، بلد الجمال الفريد، بلد الوحي للرسّامين. فالألوان القاتمة التي سيطرت على ريشة الرسّامين استُبدلت إثر التعرف الى الشرق بالألوان الزاهية والفرحة. وقد أجمع النقاد الفنيون على اعتبار اكتشاف الألوان انتصاراً وتجديداً للرسم الفرنسي.

وهكذا بدا الشرق وكأنه العالم الآخر الذي يجد فيه كل رسّام ما يساعد فنه على التجدّد ويحظى فيه كل مفتش على ضالته. ولكن بقدر ما عكس الرسم نظرة الغربيين الى الشرق، عكس أيضاً صورة الناظر نفسه، فكان الرسم المرآة الحقيقية التي كشفت أوهام الغربيين ورغباتهم المكبوتة، كما كشفت صدق البعض ورغبته في فهم الآخر على حقيقته دون السعي الى نسخه على الصورة التي يريد.

لذا سعيتُ عبر استعراض أعمال معظم الرسّامين في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين إلى إبراز بعض الأفكار المشوّهة التي طبعت نظرة الفنانين الى الشرق، كما أظهرتُ بوضوح تطور هذه النظرة الفنية وتأرجحها بين الخيال والواقع، متوخياً في كل ذلك الموضوعية والابتعاد عن الأحكام المطلقة.

وفي الوقت نفسه حاولتُ التركيز على أهمية هذا التيار الاستشراقي الذي طبع الرسم الفرنسي لفترة تتجاوز قرناً كاملاً والذي انتج لوحات خالدة تفوح بالسحر والجمال.

أما الشرق الذي تشمله الدراسة بصورة أساسية فهو تركيا، ومصر، وبلدان المشرق : سوريا، لبنان، وفلسطين، ثم بلدان المغرب العربي : الجزائر والمغرب وتونس، وهي بلدان استقطبت عدداً

كبيراً من الرسّامين في الحقبة التي تتناولها الدراسة، في الوقت الذي تراجع فيه الاهتمام باليونان وايران والهند بشكل لافت.

ولقد توخيتُ ذكر أكبر عدد من الرسّامين الذين انتموا الى هذا التيار الاستشراقي وتحليل أعمالهم، مع إفراد فصول كاملة للمجلّين منهم، إن على صعيد وفرة إنتاجهم أو على صعيد التمايز في التقنية التي تحلّت بها رسومهم. كما توخيتُ اختيار اللوحات المعبِّرة عن فن كل واحد منهم.

وهنا أودّ أن أشير الى الصعوبة التي تواجه بحثاً كهذا وهي، بالاضافة الى الصعوبة في الحصول على مراجع ومقالات قديمة العهد في المجلّات الفرنسية، الحصول على رسوم ملوّنة تغني الدراسة. وربما كان إنجاز هذا الكتاب شبه مستحيل لولا صدور سلسلة « الرسّامين الاستشراقيين » في فرنسا في السنوات القليلة الأخيرة تحت إشراف الناقدة الفنية لين تورنتون، حيث اثبتت بالألوان أهم اللوحات الاستشراقية، وإلّا لبقيت هذه الرسوم حكراً على بعض المتاحف العالمية.

وحسبي أن أكون قد وُفّقتُ إلى إثارة اهتمام القارئ العربي في هذا الموضوع المهم الذي يأتي متمّماً لسلسلة دراسات قيّمة تناولت النواحي الأدبية والفكرية في النظرة الغربية الى الشرق.

الفصل الأول

صورة الشرق في الآداب والفنون الفرنسية من القرون الوسطى حتى القرن التاسع عشر

مقدمة : الشرق بين الخيال والواقع

ظل الشرق ولمدة طويلة مصدراً للشعر والوحي والإلهام في الخيال الغربي، يترافق ذكره مع الحلم والسحر والإبداع. فهو موطن الذكريات الغابرة، والجمال، والنور، والحضارات القديمة. لذا بقي الشرق من دون تحديد علمي يتسع ويضيق ليشمل أفريقيا وأسبانيا وأوقيانيا وغيرها من البلدان. أنه بلاد متنقلة طالت العالم بأسره. فحدود الشرق كان يرسمها خيال الكتّاب الذين اعتبروا ان الشرق هو كل شيء خارج أوروبا. إنه مناطق شاسعة تلفحها الشمس، ويلفها النور. فالشرق هو نظرة أدبية وفنية أكثر مما هو منطقة جغرافية واضحة المعالم والحدود. وسار المؤرخون على خطى الأدباء والجغرافيين، فمنهم من اعتبر اليونان بلداً مشرقياً، فيما أنكر ذلك آخرون، ومنهم من مزج بين الشرق والإسلام فأضاف بعض بلدان أفريقيا، وتوصل البعض الى تحديد الشرق بمميزات معيّنة كالطبيعة، والدين، والتاريخ، كما يذكر تيبوديه : « من المتفق عليه أن الشرق يشمل كل البلدان الحارة من الهند حتى المغرب. وكثيرة هي العوامل التي يتكوّن منها جماله وجاذبيته، إن في الخيال أو الواقع. إنه أولاً طبيعة لا نجد لها مثيلاً في أوروبا، صحراء يضاهي رونقها جمال البحر. إنه سحر الإسلام الذي يتطابق مع المناخ والسكان ... إنه بهرجة الذكريات التاريخية والمشاهد القديمة التي تعود بنا الى العصور الغابرة فتحيي فينا أشكالاً وأزياء غريبة ... »[1].

فالشرق إذاً شكّل بالنسبة إلى أوروبا إطاراً يحلو بواسطته الهروب من الواقع، ومن المشاكل اليومية. إنه عالم « مصطنع » لا وجود حقيقياً له، النظرة الأخرى للحياة، الإشباع لرغبات ونزوات كامنة في داخل كل فرد، بقعة من الاخضرار والأمل، تتسع كلما ازداد اليأس وتراكمت الهموم. في هذا الشرق الخيالي تتشوه الأسماء، وتتشابك الأحداث والتواريخ، وتختلط الأساطير والوقائع، وهذا ما يزيد الصورة جمالاً وغنى.

---

١ — THIBAUDET, Albert: **Intérieurs**, Paris, Plon 1924, P. 93

أولاً: المقاربة الأولى

تعتبر بعض المراجع أن اللقاء الأول بين الشرق والغرب حصل في القرن الثامن الميلادي إبان الفتح الإسلامي الذي استقر في أسبانيا، وهدّد جنوب فرنسا. ولكن هذا التوسع حصل في زمن لم يكن مفهوم « الشرق والغرب » قد توضح، إذ لم تتبلور المعالم الجغرافية والفكرية لهاتين الكتلتين في الغرب الّا في القرون الوسطى مع انطلاقة الحروب الصليبية، وربما بشكل أوضح إبان عصر النهضة (القرن السادس عشر). أما في الشرق فقد بدأ هذا الإحساس يتشكّل مع سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣. فاللقاء الفعلي تمّ إذن في إطار الحرب الدينية : « الحروب الصليبية ».

لقد كُتبت مجلدات في تأريخ هذه الحروب، إلّا أن بعض المؤرخين في السنوات الأخيرة أزالوا بعض اللبس الحاصل حول الكثير من الوقائع[٢]. حين انطلقت هذه الحملات كانت الحضارة الإسلامية قد بلغت حداً كبيراً من الرقي والتمدن، فكان الاصطدام بين قوتين : الأولى مكوّنة من اقطاعيات مسيحية بدأت تشعر بقدرتها العسكرية، والثانية من امبراطورية بالغة التقدم، ولكنها مصابة بالتشرذم نتيجة الصراعات الداخلية. وكانت تقوم في الوسط قوة ثالثة بدأ الإعياء يتسرّب اليها : « بيزنطية » التي حاولت الإمساك بشرقي المتوسط.

بدأ الاحتكاك الأول من خلال وهم : تحرير الأراضي المقدسة من أيدي الكفرة؛ ولم يكن في الواقع سوى حرب أمراء يفتشون عن إقطاعة ــ وإن صغيرة ــ يبسطون عليها سيطرتهم. إنها ــ إذا جاز التعبير ــ حرب « توسع إقطاعي ». وقد حاول البابا أوربانُس الثاني Urbain II أن يوحّد القوى العسكرية المشتتة، تحت سلطة الملوك والأمراء بأن حدّد لها هدفاً بعيداً أشبه بالرمز « فلسطين »، وأوهمها بوجود عدو مشترك يتربص بها : « الكفرة » الذين يدنسون الأراضي المقدسة.

٢ ــ أنظر على سبيل المثال المراجع التالية:

– MAALOUF, Amin: Les Croisades vues par les Arabes, Paris, J.C. Lattès 1983

– PERNOUD, Régine: Les Croisades, Paris, Julliard 1960

– OLDENBOURG, Zoé: Les Croisades, Paris, Gallimard 1965

– CAHEN, Claude: Orient et Occident au temps des Croisades, Paris, Aubier-Montaigne 1983

هذا الجهل بالآخر عكسته كل الملاحم والأغنيات الشعبية التي وصلتنا. فما الصورة التي نستقرئها من مجمل الآثار الأدبية في القرون الوسطى ؟

في القرون الوسطى راج اعتقاد يصوّر الشرق كجنة عدن : بستان يفوح عطراً، تحمل فيه الدوالي عناقيد مذهّبة، فيما للأنهر طعم العسل. وتسوّر هذه الجنة الأرضية أنهر أربعة تبثّ الطراوة والانتعاش : الأردن والنيل ودجلة والفرات.

ولكن هذا الشعور بالإعجاب والاحترام لتلك الأرض رافقه شعور بالحقد والكراهية تجاه السكان. فأوروبا بشكل عام، وفرنسا بنوع أخصّ، الغارقتان في مسيحيتهما القروسطية والبدائية، كانتا تنظران بقلق الى هذه الأرض التي عاش عليها المسيح، فتتألمان من سيطرة « الكفرة ». وقد ترجمت الخطبة الشهيرة التي ألقاها البابا أوربانُس الثاني في كلارمون عام ١٠٩٥ هذه العدائية : « أي خزي سيلحق بنا لو تمكن هذا الشعب الكافر الذي ـــ وعن حق ـــ لا يستحق سوى الاحتقار وقد تجرد من صفة الانسان وتحوّل عبداً حقيراً للشيطان، أي خزي لو تمكن من التغلب على الشعب الذي اختاره الله العلي القدير ! »[٣].

هذه الروح العدائية ستظهر بشكل واضح في الآثار الأدبية، خاصة في « أنشودة رولان » La chanson de Roland حيث يعمد كاتبها المجهول الى تشويه صورة الإسلام واعتباره هرطقة أو بدعة، فيما يصوّر النبي محمد كقائد غريب الأطوار يتملكه الشيطان. أما عادات وتقاليد المسلمين فتتخلص بالسرقة والغش والاحتيال وتعدّد النساء ... الى جانب الآثار المعروفة، لا بد من ذكر كتاب « شريعة السراسنة » La loi du Sarrazin الذي راج طويلاً في فرنسا، وهو يصوّر الديانة الاسلامية وكأنها مجموعة من الخرافات الشيطانية. وراجت كذلك كتب المقارنات التي يجتمع

٣ ـــ نص مأخوذ من كتاب جاك لوغوف : « حضارة الغرب في القرون الوسطى »

– LEGOFF, Jacques: La civilisation de l'occident médiéval, Paris, Arthaud 1964, P.183

فيها ممثلون من مختلف الديانات حول طاولة مستديرة يتحاورون للتوصل الى الديانة الحقة؛ في هذه الكتب ــ وأهمها « شريعة المُشرك والعاقل » La loi du gentil et du sage ــ تظهر الأضاليل والمبالغات المتعلقة بالاسلام.

لقد منع التوتر السياسي والعسكري أي اتصال حقيقي بين الشرق والغرب. فالصورة التي نستشفها بشكل عام من الكتب الفرنسية في القرون الوسطى، هي ان الشرق ارض مقدسة يسكنها كفرة ذوو عادات غريبة ومحتقرة، ويؤمنون بمعتقدات شيطانية. [٤].

ولكن لا بد من ذكر بعض المحاولات الخجولة لفهم الشرق والاسلام من قبل بعض المفكرين الفرنسيين، ومعظمهم رجال دين. نذكر اولاً بيار دو كلوني Pierre de Cluny الراهب البندكتي الذي قام بأول ترجمة للقرآن الى اللاتينية عام ١١٤٦ والذي عارض الحملات الصليبية مكتفياً بدعوة المسلمين الى الأيمان الصحيح. وكذلك غليوم الطرابلسي Guillaume de Tripoli الـذي كتب

---

٤ ــ من أجل التعمق في النظرة الغربية الى الشرق في القرون الوسطى، أو تأثير الشرق في اوروبا في تلك الحقبة، يمكن الرجوع الى المصادر التالية :

– SOUTHERN, R.W.: Western views of Islam in the Middle Ages, Cambridge 1962.

(صدرت الترجمة العربية عن معهد الانماء العربي ــ بيروت ١٩٨٤ بعنوان : « صورة الاسلام في اوروبا في العصور الوسطى »).

– HUNKE, Sigrid: Le soleil d'Allah brille sur l'occident, Paris, Albin Michel 1963.

(صدرت الترجمة العربية عن دار الآفاق الجديدة ــ بيروت ١٩٨٦، بعنوان : « شمس العرب تسطع على الغرب »).

– DANIEL - Norman: - The Arabs and Mediaeval Europe,Londres, Longman 1975

- Islam and the West, Edimbourg university press 1966

– DJAIT, Hicham: l'Europe et l'Islam, Paris, Seuil 1978

(صدرت الترجمة العربية عن دار الحقيقة ــ بيروت ١٩٨٠، بعنوان « أوروبا والإسلام »)

– Images et Signes de l'Orient dans l'occident médiéval, Marseille, éditions Jeanne Laffite, Publications du C.U.E.R.M.A, Université de Provence 1982.

– RODINSON, Maxime: La fascination de l'Islam, Paris, Maspero 1980.

ــ مكسيم رودنسون : الصورة الغربية والدراسات العربية الاسلامية، عالم المعرفة (٨) الجزء الأول ــ الطبعة الثانية، مايو ١٩٨٨.

Tractatus عام ١٢٥٨ حيث يشيد بالمزايا الإسلامية وبالأخلاقيات الرفيعة التي حملها الإسلام. وأخيراً نيكولا دو كو Nicolas de Cues الذي اقترح في كتابه « القرآن في الغربال » (١٤٥٦) Cribratio Alcorani تفهم بعض الأفكار التي وردت في القرآن بدل رفضه كلياً. وفي كتابه De Pace Fidei الذي أصدره عام ١٤٥٣، سنة سقوط القسطنطينية، دعا الى مجمع عالمي يتمثل فيه العرب والمسلمون، متخيلاً أن أعمال هذا المجمع قد تؤدي الى وفاق بين الديانات في مسألة الأديان، فتسود ديانة واحدة على الأرض مع تنوع طرق العبادة.[٥]

الا ان هذا الجهد لم يمنع انتشار الصورة المشوّهة للإسلام، وهذا أمر لا يعود الى الجهل فقط، وإنما ـــ وبشكل أساسي ـــ الى سوء النية. من هنا الامعان في رفض الآخر ليس فقط من الناحية الدينية، وإنما من الناحية الثقافية والحضارية أيضاً. للتدليل على ذلك يكفي أن نذكر العالم الفرنسي أديلار دوباس Adelard de Bath الذي تمرّس بالطب العربي أثناء إقامته في أسبانيا، والذي حرمته الكنيسة لممارسته « الطب الرجس ». وكان أن اصدر البابا اينوسان الثالث Innocent III قراراً نصّ على انه لا يحق لأي طبيب، تحت طائلة الحرم، أن يعالج أي مريض الا اذا كان هذا الأخير قد اعترف « لأن المرض هو نتيجة للخطيئة ». بدوره جيربار دورياك Gerbert d'Aurillac اعُتبر مشعوذاً، وكان قد أقام في قرطبة وتخصّص بعلم الفلك على يد فلكيين عرب.

نتيجة لكل هذا التخاصم المفتعل لم تستطع أنوار الحضارة العربية ان تطال الّا قلة نادرة من المثقفين الغربيين، فيما كان الرأي العام يبدو منقاداً الى تصديق وترويج الصورة المشوّهة عن الاسلام بشكل عام والنبي محمد بشكل خاص. لذا يمكننا القول بأن اللقاء الأول بين الشرق والغرب كان فاشلاً، وهو للأسف سوف يطبع هذه العلاقة بطابع العدائية لقرون متتالية، رغم الانفراجات القليلة والمحدودة.

---

٥ ـــ أنظر أطروحة الأب يواكيم مبارك : « الفكر المسيحي والاسلام »

– MOUBARAC, Youakim: La pensée chrétienne et l'Islam, des origines à la prise de Constantinople, thèse de doctorat en études islamiques, Paris, Sorbonne 1969.

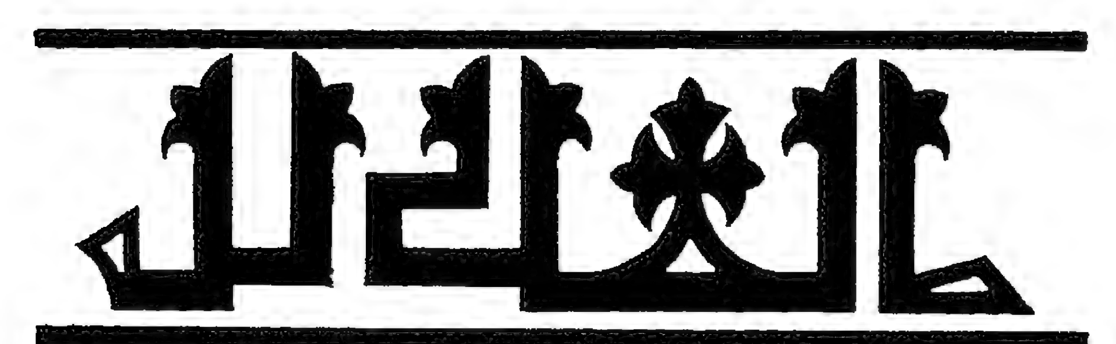
أما من الناحية الفنية فلا يمكننا أن نتكلم على صورة الشرق، سيما وان الرسم كتيار مستقل لم يكن قد تبلور بعد، علماً بأن الطابع الديني كان يطغى على الفنون بشكل عام. لذا يمكن التكلم على التأثر بالشرق ــ وإن يكن محدوداً ــ وهذا ما نلحظه في النقوش والمحفورات والتوشيات والتطاريز، أو في بعض المنمنمات التي تبرز ملابس شرقية فضفاضة وأسلحة مزخرفة.

ولكن التأثر الواضح يتجلى في تزيين بعض الكاتدرائيات الفرنسية سواء المبنية على الطراز الرومي أو القوطي. ففي الزجاجيات، كما في رسوم الحائط، يبدو واضحاً تأثير المشرق المسيحي، خاصة البيزنطي الذي نراه في الأيقونات. هذا عدا عن افراط الخيال الغربي في تصوير الاطار الشرقي في المشاهد الانجيلية كالسامري الصالح وعرس قانا وهروب العذراء الى مصر الخ.

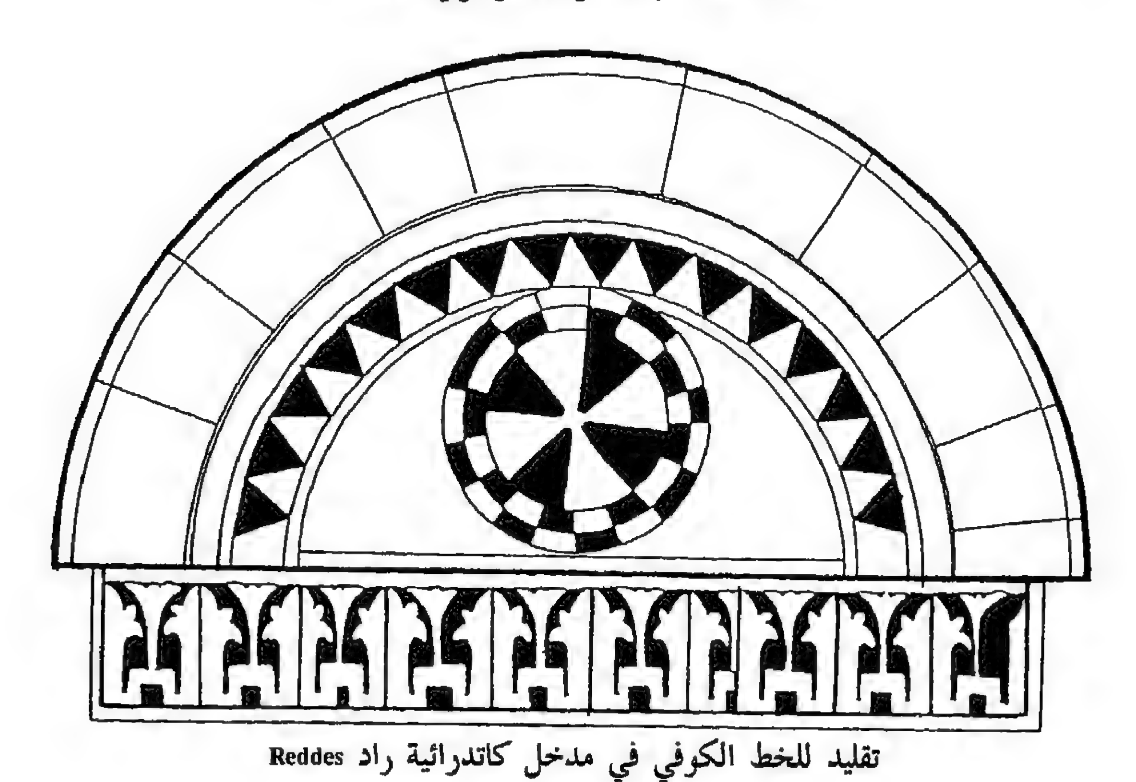


زجاجية في كاتدرائية شارتر Chartres (تأثير بيزنطي)

أما التأثير الإسلامي فيبدو جلياً في اعتماد الخط الكوفي لتزيين الأبواب والنوافذ في بعض الكاتدرائيات الفرنسية. وقد اتخذ الباحث أحمد فكري كاتدرائية دوبوي Du Puy نموذجاً لتأثر الغرب بالفن الإسلامي، وهو يذهب الى التأكيد بأن الزخرفة الكوفية التي تزيّن الباب الأيمن للكنيسة ليست الّا كلمة « ما شاء الله »[٦].



ما شاء الله ؟ (كاتدرائية دو بوي Du Puy)



تقليد للخط الكوفي في مدخل كاتدرائية راد Reddes

٦ ــ أنظر أحمد فكري : « الفن الرومي في كاتدرائية دو بوي والتأثيرات الإسلامية ».
. – FIKRY, Ahmad: l'art roman du Puy et les influences islamiques, Paris, Ernest Leroux 1934, P.263

بالاضافة الى ذلك انتشر الرقش العربي الذي يزين الكتب وبخاصة القرآن الكريم، فنرى كتباً دينية تعود الى ملوك أو أساقفة من القرنين الثالث عشر والرابع عشر مزوّقة بشكل لافت على طريقة الرقش العربي[٧].

هذا التأثير الإسلامي في القرون الوسطى أتى عبر أسبانيا. ويكفي النظر الى كاتدرائيات ليون وسانس Sens والمان Le Mans لتبين ذلك عبر الرسوم التزيينية للأسود والثيران والجديان وأبي الهول. من هنا وردت فكرة اعطاء كل رسول من الرسل الأربعة الذين كتبوا الأناجيل وجه حيوان اليف يرمز اليه.

كما يذكر بعض النقاد تأثير الحضارات الشرقية القديمة في الفن الغربي، فيرى وجه غلغامش قاهر الأسود في شكل النبي دانيال والنبي داوود وشمشون الجبار؛ أو يورد بعض الخرافات كخرافة شجرة الحياة التي تحمل رؤوساً بشرية تصرخ صباحاً ومساء « واق واق » لتسبيح الخالق، وهي اسطورة وردت في كتاب الحيوان للجاحظ حيث تموت هذه الرؤوس اذا قُطفت عن الشجرة. وقد انتشرت هذه الخرافة في القرن الثالث عشر بفضل القزويني، ثم أعاد صياغتها ابن الوردي (١٣٤٠) فتأثر بها ورسمها فنانون عديدون في القرون الوسطى.[٨]

ثانياً : عصر النهضة والشرق

انتهت حقبة القرون الوسطى بهزائم متتالية للجيوش الأوروبية في الشرق، وعبثاً حاول البابا كليمان السادس Clément VI إذكاء الروح القتالية عام ١٣٤٤، ذاك ان مرحلة جديدة بدأت تتوضح

---

٧ ــ أنظر كتاب جيليس ديدو ولافيليه : « الرسم التزييني في فرنسا من القرن الحادي عشر حتى السادس عشر »

– GÉLIS-DIDOT, P. et LAFFILÉE, H.: La peinture décorative en France du XI^e au XVI^{e}s. Paris, s.d.

٨ ــ انظر كتاب بالتروزايتيس : « العصور الوسطى الخارقة »

– BALTRUSAITIS, Jurgis: Le Moyen-Age fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris, Armand Colin 1955.

معالمها. فالقرن السادس عشر كان عصر الاكتشافات : أميركا، كندا، طريق الهند ... إنه عصر النهضة الأوروبية، عصر الشمولية والنظرة الجديدة الى الكون. وفي الوقت نفسه تبدّلت هوية الخصم. فالشرقي لم يعد العربي « الكافر »، وإنما التركي الذي اسقط بيزنطية (١٤٥٣) وسوريا ولبنان وفلسطين ومصر (١٥١٥ ــ ١٥١٧) والعراق (١٥٣٤) وبلدان افريقيا الشمالية (١٥٢٩ ــ ١٥٧٤). لقد تحوّل الآخر الى قوة يُحسَب لها الف حساب، فسقط حلم الاحتلال المباشر واستعيض عنه برغبة كامنة في ترويض الخصم. وكانت العلاقات السياسية في هذا القرن تتم بين عالمين شبه مقفلين احدهما على الآخر، رغم العلاقات التجارية التي اتخذت منحى ايجابياً، إذ منح الأتراك للفرنسيين الحرية الكاملة في التجارة ابتداء من عام ١٥٢٨، كما ان سليمان الأول (١٥٢٠ ــ ١٥٦٦) الذي لقبه الأتراك بالقانوني والأفرنج بالعظيم، منح الملك فرانسوا الأول لقب باديشاه (عاهل ــ سلطان).

يتوافق معظم النقاد والمؤرخين للعلاقات بين الشرق والغرب في تلك الحقبة على ذكر عالمين دأبا على بث روح التفهم والانفتاح عبر التوافق بين المسيحية والاسلام، هما : غليوم بوستيل (١٥١٠ ــ ١٥٨١) Guillaume Postel وجان بودان (١٥٣٠ ــ ١٥٩٦) Jean Bodin.

فبوستيل تعمق في فهم الواقع الاجتماعي للشرق في كتابيه: « وصف سوريا » (١٥٤٢) Description de la Syrie و « جمهورية الأتراك » (١٥٦٠) De la république des Turcs. كما عمل على التعمق في الإسلام في كتابه: « كتاب الوفاق بين القرآن والانجيل » (١٥٥٣) Le livre de la concorde entre le Coran et les Evangiles. وبلغ به الطموح حد دراسة اللغة العربية، ومن ثم تدريسها. وكان همّه إيجاد نقاط التقاء ومصالحة بين الإسلام والمسيحية. ولكن بوستيل لم يتوصل إلى التخلص من الروح العدائية، وهذا ما يبدو واضحاً في مقدمة كتابه « القرآن شرعة محمد » Alcorani seu Legis Mahometi: « لكي أتوصل إلى شرح المبادئ المنحرفة للقرآن، لم استند الى نصوص لاتينيه...، وانما إلى نصوص عربية. وقد استنتجت بأن ليست فيها شرائع تسترعي انتباهنا، وإنما وسائل ملتوية اعتمدها محمد ليتوصل الى الخدعة التي مكّنته من جعل نظريته مقبولة بهذه السرعة. ولقد أوردت

بتأنٍ كل ما يتعلق بحياته... والمصائب التي جلبها على العالم. وعرضتُ أخيراً كم هي تعسة هذه الشعوب التي وقعت تحت سيطرة مبادئه اللعينة.. »[٩].

ويجد بوستيل ان للإسلام نواحي ايجابية، منها ان انتصاراته على الوثنية ستمهّد لانتشار الديانة الحقيقية (المسيحية)، وأن التهديد الذي يشكّله على المسيحية سيحملها على التيقظ والتجدد. أما مصير الإسلام فهو الذوبان في مسيحية مسكونية شاملة.

من هنا نرى بأن الجهد الذي بذله بوستيل لم يكن لفهم الآخر على حقيقته (كما نرى في مراجع كثيرة)، وإنما للإلتفاف عليه واستيعابه.

أما جان بودان فقد أصدر عدة كتب تدعو الى تفهم الآخر والانفتاح عليه : « قصص وتحليلات في اصل وشرائع وعادات المحمّديين » (١٥٦٠). Histoires et considérations de l'origine, lois et coutumes des Mohamétans « طريقة التاريخ » (١٥٦٦) Méthode de l'Histoire « قصص شرقية » (١٥٧٥) Des histoires orientales «الجمهورية » (١٥٧٦) La République.

أما ثمرة ابحاثه فكانت كتاباً جريئاً كتبه ما بين عامي ١٥٩٢ و ١٥٩٣ بعنوان : « مؤتمر الأسرار الخفية للآراء النبيلة عند سبعة علماء ». «Colloque des secrets cachez des choses sublimes entre sept savans»، وقد عُرف هذا الكتاب لاحقاً باسم «Heptaplomeres». والمعروف ان بودان لم يجرؤ على طباعة كتابه، وكان يُوزّع في الخفاء، الى ان طُبع أخيراً في القرن التاسع عشر (١٨٤١) بشكل مجتزأ، وبنصه الكامل عام ١٩١٤.

ينطوي هذا الكتاب على فكر منفتح للغاية قلّ نظيره في القرون اللاحقة، ويتخذ صيغة النقاش بين سبعة علماء ينتمون الى ديانات مختلفة يعرض كل منهم عقيدته الدينية بكل موضوعية. ويستخلص الكاتب بأن ليس هناك من ديانة مفضّلة على الأخرى، وان اختلاف المعتقدات ليس

---

٩ ــ نص مأخوذ من كتاب فكتور سيغسفاري : « الإسلام والإصلاح »

– SEGESVARY, Victor: l'Islam et la Réforme, Lausanne, l'Age d'homme 1977, P.68

سوى اختلاف في الوسيلة التي توصلنا الى الله. وينتهي اللقاء بين هؤلاء العلماء بتفهم وتقدير واحترام متبادل، علماً بأن كلاً منهم بقي على معتقده.

وهكذا نرى ان بودان يتقبل الآخر ويحترمه معتبراً ان الاختلاف يؤدي الى الإغناء لا الى العداء. وكانت النتيجة ان اتُّهم بالانحراف والهرطقة.

فالنظرة الإنسانية الشاملة التي كانت في أساس فكر عصر النهضة، لم تتوصل — ورغم جهد بعض المفكرين — الى تحرير الشرق في الذهنية الغربية من دائرة الجهل والعداء. فالتعرف الى الآخر لم يكن من أجل فهمه، ولكن كما يقول بوستيل « يجب أن يبدأ المسيحيون بالتعرف الى الدّ أخصامهم على حقيقتهم، في خصالهم وعيوبهم، لكي يصبح بإمكان الأمراء الغربيين تذويب الجنس البشري في توافق تام ».

لذا يمكننا القول بأن القرن السادس عشر أطلق حركة ستأخذ فيما بعد اسم الاستشراق، وهي تقضي باخضاع الآخر للدرس والبحث لكي يسهل هضمه.

من الناحية الفنية غاب الشرق بشكل واضح عن النهضة التي تألقت في ميدان الفنون. ويمكن القول إنه عدا بعض الرسوم التي تمثل العهد القديم والجديد وبعض مراحل من حياة القديسين فإن الشرق قلما ظهر في الفنون الفرنسية. ومن الملاحظ ان هذا الخسوف في الفنون استمر حتى مطلع القرن الثامن عشر. في المقابل أعار الفنانون الإيطاليون بعض الإهتمام بالشرق في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. فالوجوه والأزياء الشرقية شكّلت موضوعاً هاماً للرسامين الإيطاليين في عصر النهضة[١٠]. كما ان معظم هؤلاء الرسّامين الذين عملوا على تزيين كاتدرائيات ايطاليا أدخلوا الطابع الشرقي عبر رسم المشاهد الدينية، خاصة جيوتو Giotto في « القديس فرانسوا يرسم السلطان » Saint-François peignant le Sultan وبوتيشالي Botticelli في « مشاهد من حياة موسى » Scènes de la vie de Moïse وفيليبينو ليبي Fillipino Lippi في « سجود المجوس » Adoration des mages. ولكن

---

١٠ — أنظر كتاب سولييه : « المؤثرات الشرقية في الرسم في مدينة توسكانة »

– SOULIER, G.: Les influences orientales dans le peinture toscane, Paris 1924

صورة الشرق البرّاقة أتت على ريشة رسّامي مدينة البندقية، خاصة جنتيلي باليّني Gentile Bellini في « تبشير القديس مرقس في الإسكندرية » Prédiction de Saint Marc à Alexandrie وفيتوري كارباشيو Vittore Carpaccio في « تبشير القديس اسطفان في القدس » La prédiction de Saint-Etienne à Jérusalem، وفي هاتين اللوحتين يبدو الشرق بكل جمالاته من أزياء ووجوه ومشاهد طبيعية[١١]. ويجب ألّا ننسى ان باليني كان من القلائل الذين زاروا الشرق في مطلع هذا القرن وقد ترك لنا رسماً رائعاً للسلطان محمد الثاني يعود الى عام ١٤٨٠.

وفي نهاية القرن السادس عشر انتشر في فرنسا كتاب فني مليء بالرسوم الشرقية بعنوان « العادات والتقاليد التركية » Mœurs et coutumes turques رسمه الفنان الدانماركي ملكيور لورك Melchior Lorck الذي التحق بسفارة بلاده في تركيا إبان حكم سليمان الأول القانوني، وقد استقى لاحقاً من هذا الكتاب معظم الفناني الفرنسيين.

ثالثاً : الكلاسيكية والشرق

كان هاجس اوروبا في القرن السابع عشر التأكيد على شخصيتها واكتشاف الكرة الأرضية، بعد أن تولّد عندها الشعور بأنها اصبحت مركز الثقل بفضل ازدهارها الاقتصادي. من هنا لم يعد هاجسها احتلال الشرق عسكرياً وإنما إخضاعه واستثماره، فازدهرت المراكز التجارية Les Echelles du Levant، وازداد عدد التجار والرحّالة وكذلك السفراء والقناصل وربما الجواسيس. الى جانب ذلك شكّل الشرق ومعرفته موضوع فضول لكثير من الأدباء، وقد عُرف هذا التيار بتيار « التغرّب » (Exotisme). ورغم ان صفة الكافر التي كانت تطلق على الشرقي بدأت تنحسر، ورغم ان المقولات

١١ ـــ انظر كتاب لاتورات : « الشرق ورسّامي البندقية »

- LA TOURETTE, Gille de: l'Orient et les peintres de Venise, Paris 1923 .

العدائية ضد الرسول والقرآن والاسلام بصورة عامة قد خفت، الا أنها بقيت حاضرة في الأذهان[١٢]. والذي حدّ من هذه العدائية هو تنافس الملوك والأمراء في اوروبا على كسب ودّ الباب العالي للحصول على امتيازات تجارية وسياسية (Les Capitulations).

والملاحظ ان معرفة الشرق في هذا القرن اتت الى حدٍ كبير عن طريق كتب الرحلة التي تقدّر بحوالي مئتي كتاب. هذه الرحلات التي كان يقوم بها كتّاب بدافع فضولهم، أصبحت مصدر المعرفة الوحيد عن الشرق، بالإضافة الى تقارير القناصل؛ من هنا عمدت بعض الدول الأوروبية الى تغطية تكاليف سفر بعض الرحّالة لكي يرسموا الصورة الحقيقية للشرق. أما الكاتبان اللذان يلخصّان تيار أدب الرحلة فهما : جان باتيست تافرنييه (١٦٠٥ — ١٦٨٩) Jean-Baptiste Tavernier وجان تيفينو (١٦٣٣ — ١٦٦٧) Jean Thévenot، والملاحظات التي نستشفها من رحلتيهما تكرّس نفس الأفكار السائدة عن الشرق، وهي تظهر الكثير من العدائية : « إن سكان هذا البلد [مصر] بشكل عام، مسيحيين ومسلمين، هم ذوو بشرة سمراء حادقة، اشرار، لئام كبار، أخسّاء، كسولون، خبثاء، وشاذّون جنسياً. إنهم سارقون وخونة ومتعطشون للمال، حتى إنهم يقتلون إنساناً من أجل كسرة نحاس صدئة. أخيراً يمكن القول بأنهم يملكون كل العيوب، عدا عن كونهم جبناء الى أقصى درجة، يغضبون من أجل أتفه الأسباب ويتصالحون بسرعة ».[١٣]

في الوقت نفسه اصبح الشرق موضوعاً أدبياً سارع الكتّاب الى استنفاده، خاصة موليير في « البورجوازي النبيل » Le bourgeois gentilhomme حيث يستعمل بعض المقاطع الصوتية الغريبة

---

١٢ — ظل هاجس المقارنة بين الأديان مسيطراً على بعض الأذهان. ومن المؤسف ان كاتباً مثل باسكال Pascal انزلق في مؤلفه « الأفكار » Les Pensées الى احكام عشوائية ومغلوطة تتعلق بالديانة الإسلامية، مما يظهر ان معرفة الشرق كانت لا تزال ضبابية، تسيطر عليها الأحكام المسبقة.

. – PASCAL: Les Pensées, section IX, fragments 589 à 601

١٣ — جان تيفينو : « رحلة المشرق »

. – THÉVENOT, Jean: Voyage du Levant, Paris, FM/ la Découverte, 1980, P. 295

المثيرة للضحك للتعبير بلغة تركية مبتكرة. فالشرق اصبح موضوع سخرية ودعابة، كما أن شخصية « التركي » برزت في كثير من الروايات والقصص، وهو يمثل العنف والدهاء والتسلط[١٤].

ويمكن القول بأن فكرة استعمار الشرق بدأت تتبلور في نهاية هذا القرن، وليس أدلّ على ذلك من المشروع الذي قدّمه الفيلسوف الألماني لايبنيز Leibniz الى الملك لويس الرابع عشر لاحتلال مصر. صحيح أن وزير خارجية الملك أجاب بدهاء بأن مشاريع « الحرب المقدسة » قد أفل نجمها منذ أيام القديس لويس، الّا ان أهمية المشروع هي أنه يعتبر الشرق فريسة يجب الانقضاض عليها، ويصوّر المؤسسات والعادات التركية في غاية الفساد، والمجتمع الإسلامي في قمة التهرُّؤ.

من الناحية الفنية لا يبدو أن فناني القرن السابع عشر استقوا مواضيع كثيرة من الشرق، وإن يكن الرسّام الشهير نيكولا بوسان (١٥٩٤ ــ ١٦٦٥) Poussin في بعض رسومه التي تمثّل العهد القديم قد اعطى لأشخاصه الشكل واللباس التركي كما في لوحتيه « اليعَازر ورفقة » Eliezer et Rebecca و « موسى ينجو من الغرق » Moïse sauvé des eaux. ولكن لا بد من التنويه ببعض المحاولات الاستشراقية التي لم تتمكن من تشكيل تيار فاعل. فالرسّام جورج دولاشابال La Chapelle الذي زار تركيا نشر عام ١٦٤٨ مجلداً يحتوي وجوهاً وأزياء تركية في غاية الجمال[١٥]. كما يمكن التنويه بمجموعة الرسوم التي وُجدت في منزل شارل لوبران Le Brun، وهي عبارة عن ٦٦ رسماً لمناظر عن اسطمبول والأزياء التركية[١٦]. وكذلك رحلة غرالو Grelot التي

١٤ ــ أنظر كتاب مارتينو : « الشرق في الأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر ».
– MARTINO, Pierre: l'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle, Paris, Hachette 1906, IIeme partie (ch. I-II-III).

١٥ ــ Recueil des divers portraits des principales dames de la porte du grand Seigneur, tirés au naturel par Georges de la CHAPELLE, peintre de la ville de Caen, à Paris, chez Antoine Estienne, imprimeur oridinaire du Roi.

١٦ ــ تبيّن من الجردة التي أجريت بتاريخ ١٠ آذار ١٦٩٠ على ممتلكات لوبران بأنه وُجد في منزله « ٦٦ رسماً تُبرز مشاهد لمدينة اسطمبول ولأزياء شرقية ».

طبعها عام ١٦٨٠ والتي تحتوي مناظر جميلة ومواقع أثرية وساحات رُسمت في تركيا[١٧]، دون ان ننسى كتاب نيكولاي H. de Nicolay الذي ضمنّه ايضاً كثيراً من الرسوم[١٨]، أو كتاب شالكونديل Chalcondyle عن اقامة الامبراطورية التركية[١٩]. ولكن كل هذه المحاولات بقيت باهتة ولم تعطِ الشرق المقام الذي يستحقه في الفنون.

رابعاً : عصر التنوير والشرق

رغم تكاثر كتب الرحلة بقي الشرق مجهولاً حتى مطلع القرن الثامن عشر، وبدأ بريقه يخف تدريجياً. ولكن حدثاً أدبياً أحاط الشرق مجدداً بهالة من السحر والخيال، إذ قام انطوان غالان Antoine Galland بترجمة « الف ليلة وليلة » (١٧٠٤) وقد لاقت رواجاً منقطع النظير. واللافت أن عصراً عُرف بِ « عصر الفلسفة » ظل يستمتع طويلاً بقصص شهرزاد وشهريار، والكنوز الأسطورية، والحوريات، والعفاريت وبساط الريح، والمصباح السحري، والحصان الطائر ... وان مقلّدي هذه الحكايات بلغ عددهم أكثر من ٢٥ كاتباً، علماً بأن آخر كتاب في هذا الإطار كان عام ١٧٨٨[٢٠].

---

١٧ — GRELOT: Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople, Paris 1680

١٨ — Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations de H. de NICOLAY, seigneur d'Arfeuille.

١٩ — CHALCONDYLE: l'histoire de la décadence de l'empire grec et établissement de celui des turcs, Paris 1620.

٢٠ — انظر كتاب دوفرانوا : « الشرق الروائي في فرنسا »
— DUFRENOY, Marie-Louise: L'Orient romanesque en France (1704 – 1789) Tome 1, Beauchemin, Montréal 1946 (chapitre II).

ولكن بعيداً عن هذه الأجواء التخيلية لا بد من اعتبار الكاتبين فولتير Voltaire ومونتيسكيو Montesquieu خير ممثّلين لهذا القرن، وقد كان لنظرتهما الى الشرق والاسلام أثر بالغ في إذكاء الصورة والأفكار المضلّلة.

وقبل الكلام على هذين الكاتبين، لا بد من ذكر كتاب « حياة محمد » La vie de Mohamed لبولانفيليه Boulainvilliers الذي نشر عام ١٧٣٠ والذي وصم الشرق والإسلام بالتعصب. فرغم حرصه على الانفتاح الفكري، ورغم إعلانه في مقدمة الكتاب بأن هدفه هو الحقيقة، وأسلوبه هو الموضوعية، فإنه تمادى في التشويه والتضليل : « لقد محا العرب عن وجه الأرض كل ما اكتسبه سابقوهم من معرفة وفنون وعلوم؛ فقد هدموا المباني وأحرقوا المكتبات وأعلنوا عزمهم على الغاء الماضي ... »[٢١].

ولكن تأثير بولانفيليه لم يواز من دون شك تأثير فولتير ومونتيسكيو. ففولتير، الذي أعلن حرباً على التعصب في المجتمع الفرنسي، وبشّر بتفهم الآخر وقع هو نفسه في المصيدة. فلكي يدلّل على مخاطر التعصب كتب رواية « التعصب أو محمد النبـي » (١٧٤١). Le fanatisme ou Mahomet le Prophète حيث أفرط في إبراز الأفكار المشوّهة المتعلقة بالنبي محمد والديانة الإسلاميـة، وذلك بحجة ابراز مضارّ التزمت الديني. وأتبع روايته بمحاولة أسماها « في العادات وروحية الأمم » (١٧٥٦) Essai sur les mœurs et l'esprit des nations حيث يكتب : « يجب الاعتقاد بأن محمداً، شأنه شأن جميع المتحمّسين الذين تستبد بهم أفكار معيّنة، نشر هذه الأفكار في الأساس بنية حسنة، ثم دعّمها بالأحلام، فضلّل نفسه وضلّل الآخرين؛ وكان لا بد له أخيراً من اللجوء الى الحيل الضرورية لتمرير نظرية كان يظنها جيّدة »[٢٢].

---

٢١ ــ نص مأخوذ من كتاب تياري هانتش : « الشرق الخيالي »

– HENTCH, Thierry: l'orient imaginaire, Editions de Minuit, 1988, P. 151 .

٢٢ ــ VOLTAIRE: Oeuvres complètes, Paris, Garnier 1978, Tome 11, P. 205

وبعد ثماني سنوات، وفي « قاموس الجيب الفلسفي » (١٧٦٤) Dictionnaire philosophique portatif يضيف : « كان يكفي لمشعوذ محتال، ونبي كاذب ان ينشر أوهامه ليجعل من مكة مكاناً مقدساً ».[٢٣].

وقد تناول فولتير القرآن بالتشويه ايضاً : « ... في النهاية، هذا القرآن الذي نتكلم عليه هو كتاب رؤى تثير السخرية، وتنبوءات غامضة وغير متماسكة، ولكنها تشكّل قوانين صالحة للبلد الذي عاش فيه [محمد] ... يُقال بأن هذا الكتاب الممل هو كتاب جميل، وهنا أحيلكم على العرب الذين يدّعون بأنه مكتوب بأسلوب أنيق ومنمّق لم يقاربه أحد منذ ذلك الوقت »[٢٤].

أما العرب فيعلن فولتير بكل بساطة بأنهم كانوا « شعب لصوص ». وهكذا يتبيّن لنا بأن كاتباً من وزن فولتير خلط المفاهيم وشوّه الحقائق، فإذا الشرق والعرب والإسلام في نظره تلخص جميعاً بالتعصب.

أما مونتيسكيو فعمد إلى ترويج فكرة الشرق ــ التسلط. ففي « روح الشرائع » (١٧٤٨) L'esprit des lois يرى بأن التسلط يتلاءم مع واقع طبيعي في الشرق، وهذا الواقع ــ وهنا الغرابة ــ هو نتيجة للعامل المناخي. ويشطح به الخيال ــ فيما هو يعتبر تحليله علمياً ــ ليستنتج بأنه نتيجة لمناخ طبيعي، يجد الشرقي نفسه مهيئاً للاستعباد والغربي للحرية : « يجب الّا نتعجب من أن خساسة الشعوب التي تعيش في مناخ حار جعلتها مستعبدة بصورة شبه دائمة، ومن أن شجاعة الشعوب التي تعيش في مناخ بارد قد جعلتها حرّة، إنها نتيجة حتمية لسبب طبيعي »[٢٥].

---

٢٣ ــ المصدر السابق ــ الجزء ١٧ ــ ص ٣٤٠.

٢٤ ــ المصدر نفسه ــ ص. ١٠٣

٢٥ ــ MONTESQUIEU: Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Pléiade 1964, Tome II, P. 523



٣ ــ جان باتيست فانمور: مشهد صيد في الغابة في تركيا (١٧١١). (السلطان أحمد الثالث وحاشيته يشاهدون استعراضاً غنائياً راقصاً).

ويتمادى مونتيسكيو في تحليله « العلمي » عنَ المناخات الأسيوية ليخلص الى أن الشرق محكوم عليه طبيعياً أن يظل كما كان دائماً. فالشرق خاضع وجاهل وغير قادر على تقبل روح التنوير. لقد حكم عليه مونتسكيو بالجمود والتحجر.

هذا هو الكلام الذي ظل سائداً في عصر « التنوير » و « الفلسفة ». ولولا جرأة « مقاتل مجهول » هو أنكاتيل دو بارّون (١٧٣١ ـ ١٨٠٥) Anquetil-Duperron لأمكننا القول بأن القرن الثامن عشر كان مغرقاً في الجهالة وسوء النية في ما يخص الشرق والإسلام. فأنكاتيل دو بارّون هو أحد الرواد الفعليين للاستشراق الموضوعي. ففي كتابه « التشريع الشرقي » La législation orientale برهن عن موضوعية وانفتاح وتفهّم قلّ نظيرها. فلأول مرة يهتم كاتب غربي بما يفكر الآخر، وما يقول الآخر عن نفسه. كذلك رفض كل النظريات التي تجعل من الشرقي بربرياً، وشكّك بالتحاليل العلمية المفرطة في الادّعاء وبنظريات التعصب والتسلط وطبيعة المناخ الخ.

ولكن هذا الصوت بقي معزولاً وكأنه يسبح في عكس التيار. فعصر التنوير لم يكن له هذه النظرية الأخوية التي تتكلم عليها دراسات كثيرة؛ والإعجاب بالشرق الذي تحاول إبرازه هذه الدراسات يتوجه بصورة دائمة الى ماضي الشرق، وكأن في ذلك إدانة لواقعه. فالغرب الذي بدأ يحسّ بتفوقه العلمي راح ينظر الى الشرق من علٍ دون أن يشعر ولو للحظة بأن الشرق يشكّل عليه خطراً إن من الناحية العسكرية أو الثقافية أو الحضارية.

* * *

من الناحية الفنية بدأ الشرق يكتسب موقعاً هاماً. فكما انتعش أدبياً في مطلع هذا القرن عبر « الف ليلة وليلة » استفاق فنياً عبر رسّام من مقاطعة الفلاندر الفرنسية (بلجيكا) هو جان باتيست فانمور (١٦٧١ ـ ١٧٣٧) J.B. Vanmour الذي استدعاه السفير الفرنسي لدى الباب العالي السيد شارل دو فاريول Charles de Ferriol وطلب اليه رسم الأزياء التركية، فرسم السلاطين والباشوات والوزراء والحرس والخصيان والخدم، كما رسم الى جانب ذلك اليونانيين والمجريين والتجار الافرنج وغيرهم من سكان البلاد. وقام السفير حين عودته عام ١٧١٢ بطباعة هذه

المجموعة الفريدة بعنوان: «مجموعة من مئة رسم تمثّل مختلف الأمم في المشرق» Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant وأقد أعيدت طباعتها ثلاث مرات في ثلاث سنوات ما بين ١٧١٢ و ١٧١٥.

ومع اكتسابه للشهرة قام فانمور برسم الوجوه والمشاهد الطبيعية ومشاهد من الحياة اليومية وأخرى من حياة البلاط كالاحتفالات والاستقبالات التي شارك في معظمها. ولعل أهم لوحاته في هذا المجال هي التي تظهر زيارة السفراء الأجانب للسلطان أو لوزيره الأول، وهي استقبالات حافلة بالبهرجة والبذخ. وقد تعلق فانمور بالشرق فأمضى أيامه في اسطمبول حيث توفي في ٢٢ كانون الثاني ١٧٣٧. ومن أبرز لوحاته التي لاقت رواجاً:

ـــ السلطان أحمد الثالث يستقبل في زيارة استئذان بالسفر الماركيز دو بوناك في ٢٤ تشرين الأول ١٧٢٤.

Le Sultan Ahmed III reçoit en audience de congé le Marquis de Bonnac, le 24 octobre 1724

ـــ احتفال في اسطمبول بأمر من الصدر الأعظم على شرف الماركيزة دو بوناك، المولودة غونتو بيرون.

Fête donnée à Constantinople par ordre du Grand Seigneur à Madame la Marquise de Bonnac, née Gontault Biron

ـــ لقاء أذن به السلطان لأحد السفراء

Audience accordée par le Sultan à un ambassadeur

ـــ استقبال السلطان أحمد الثالث للسفير الهولندي كورنيليس كالكوان بتاريخ ١٤ أيلول ١٧٢٧.

Réception de l'ambassadeur hollandais Cornélis Calkoen, par le Sultan Ahmed III, le 14 septembre 1727

ـــ استقبال السفير كالكوان. العشاء الذي أقامه الوزير في قاعة الديوان.

Réception de l'ambassadeur Calkoen. Le dîner offert par le Grand Vizir dans la salle du Divan

ـــ مشهد لاسطمبول Vue de Constantinople

ـــ حفلة على ضفاف البوسفور Fête sur le Bosphore

ـــ الصدر الأعظم Le Grand Seigneur

ـــ درويش أو قديس تركي Un derviche ou saint turc

ـــ سلطانة تحمل مروحة Sultane avec son évantail

ولا بد من ذكر فنان آخر أعطى الشرق زخماً في القرن الثامن عشر هو أنطوان دو فافاري (١٧٠٦ ـــ ١٧٩٢) Antoine de Favary الذي عاش فترة في جزيرة مالطة قبل ان ينتقل عام ١٧٦٢ الى اسطمبول ويعطي عن الحياة التركية أجمل صورة. ومن بين لوحاته :

ـــ سفير فرنسا السيد دو فارغان بالزي التركي (١٧٦٦).

M. de Vergennes, ambassadeur de France, en costume turc.

ـــ السيدة دو فارغان بالزي الشرقي.

Madame de Vergennes, en costume oriental

ـــ مشهد للبوسفور Vue du Bosphore

ـــ استقبال السلطان للسيد دون سان بريست، يوم الثلاثاء ٢٩ تشرين الثاني ١٧٦٨.

L'audience donnée à M. de Saint-Priest par le Sultan, le mardi 29 novembre 1768

كان كثير من الفنانين في تلك الحقبة يتوقون الى زيارة الشرق وخاصة تركيا. ولهؤلاء الذين حالت الظروف دون تحقيق رغبتهم حصل عام ١٧٤٢ ان ارسل الباب العالي سفيراً جديداً لدى الملك هو سعيد محمد باشا الذي شارك في الاستقبالات والاحتفالات التي أقيمت على شرفه في

باريس وفرساي وهو يرتدي الزي التركي، وكذلك مرافقوه. فما كان من الرسّامين الّا ان تهافتوا لتصوير هذا الحدث الذي اسهم في جعل الشرق في واجهة المعارض الفنية. ولعل أجمل لوحة لهذا الحدث هي التي عرضها جاك أفاد Jacques Aved في صالون ١٧٤٢، فانهالت عليه العروض من ارستقراطيات باريس اللواتي طمعن برسم لهنّ بالزي التركي. وتكاثرت اللوحات ذات الطابع الشرقي في القصور البورجوازية حتى أن الماركيز دو بومبادور عشيقة الملك لويس الخامس عشر زيّنت جدران غرفتها عام ١٧٤٥ بثلاث لوحات تمثل اميرات مشرقيات يرتشفن القهوة أو يدققن على القيثارة.

وهكذا تمكن الشرق في منتصف هذا القرن من لفت انتباه الفنانين الفرنسيين، الى درجة أن الطلاب الفرنسيين في اكاديمية الفنون في روما قدموا في احتفالهم السنوي عام ١٧٤٨ عرضاً يمثّل « قافلة السلطان في مكة » La caravane du sultan à la Mecque الذي لاقى صدى في الصحف والمجلات وقام اكثر من ثلاثين فناناً برسم هذا الاحتفال. ومن أهم هذه اللوحات لوحة جوزف فيان Joseph Vien « قافلة السلطان في مكة » (١٧٤٨) Caravane du Sultan à la Mecque

والفنانون الذين رسموا الشرق في هذه الحقبة كثر منهم :

ــ أرمان شارل كاراف A.C. Caraffe الذي زار مصر وتركيا ما بين ١٧٨٨ و ١٧٨٩، ومن بيـن لوحاتــه: « عائلــة عربيــة » (١٧٩٦) Famille arabe، « راقصــات عربيــات » (١٧٩٩) Danseuse arabes، « تركي على حصانه » (١٧٩٩) Un turc à cheval، « بـدو عـرب يخيّـمون قـرب الأهــرام » (١٧٩٩) Arabes bédouins campé près des Pyramides، « عبــدة وسيــدة مــن القاهرة » (١٨٠٠) Une esclave et une dame du Caire

ــ ل.ف. كاساس L.F. Cassas، و.ج.ب. هيلير J.B. Hilair اللذان زارا اسطمبول ومصر وسوريا على نفقة شوازول غوفييه فساهما في تزيين كتابه بالرسوم، ورسما بعض اللوحات المستقلة. دون أن ننسى بعض الرسّامين الثانويين أمثال فرانسوا ريفيار F. Rivière وفرانسوا ماري روسيّه F.M. Rosset والبارون فرانسوا توت F. Tott وغيرهم.

خامساً: الرومنسية والشرق

من المستحسن أن نبدأ القرن التاسع عشر بالسنوات الأخيرة من القرن الذي سبقه لأن أحداث نهاية القرن الثامن عشر (الثورة الفرنسية ١٧٨٩ ــ الحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨) تصب في انعكاساتها المباشرة في القرن التاسع عشر. من هذا المنظار يمكن اعتبار رحلة فولناي Volney « رحلة الى مصر وسوريا » (١٧٨٧) Voyage en Egypte et en Syrie مدخلاً رئيسياً لفهم الروحية التي ستسود العلاقات بين الشرق والغرب. في رحلته ركّز فولناي على الحالة السياسية والاجتماعية في البلدان التي مرّ فيها. فإذا الشرق في نظره في أيدٍ غير صالحة لحكمه، والمرض محدّد: التسلّط. لم يركّز فولناي على النظريات المناخية التي كانت رائجة في عصره، وإنما اعتبر أن المرض يكمن في المجتمع نفسه، في تركيبته الاجتماعية ومؤسساته الفاسدة، وأن لا شيء يُرجى من العقل التركي المتجمد الذي قضى على إنجازات الماضي وعلى أي أمل في مستقبل أفضل. إذاً المشكلة تكمن في الذهنية السائدة التي هي ثمرة عقل متخلف ودين متعفن. وقد دفع هذا التحليل بفولناي، وتحت شعار « تطور المجتمع » الى الانقضاض على الدين الإسلامي. ويكفي ان نذكر هذا المقطع الشهير من كتابه لنرى كم كان عداؤه للدين الاسلامي سافراً : « عبثاً يحاول المسلمون إثبات ان القرآن يتضمن المبادئ الأولية أو حتى تفاصيل الأسس المتعلقة بالتشريع والفقه ... فمن يقرأ القرآن يجد نفسه مضطراً لِلإعتراف بأن هذا الكتاب لا يقدّم أي مفهوم عن واجبات الناس نحو مجتمعهم أو عن كيفية تشكيل جسم سياسي أو عن مبادئ في الحكم، أي بكلمة واحدة لا شيء مما يمت بصلة الى التشريع. والقوانين الوحيدة التي تضمنها تختصر في أربعة أو خمسة أحكام تتعلق بتعدد الزوجات والطلاق والرق والإرث. وما تبقى لا يعدو كونه خليطاً غامضاً من جمل فارغة من المعنى وإطناباً في مدح صفات الله مما لا يفيد في شيء، ومجموعة من القصص الساذجة والحكايات التافهة. وهو بصورة إجمالية سطحي ومملّ بحيث يصعب على المرء أن يتابع قراءته حتى النهاية رغم سلاسة ترجمة سافاري. وإذا كان ثمة روحية عامة أو معنى مختصر يبرز عبر فوضى هذا الهذيان المستمر فإنها روح التعصب الجارف والمتزمت. وقد تسأم الأذن من سماع ترداد العبارات الدالة على الكافرين المشككين اعداء الله والرسول، أو على العكس، على الاخلاص لله، ورسوله. هذه هي روحية القرآن ... والنتيجة ليست غير بعث روح التسلّط المطلق

عند اصحاب الأمر من جهة، والخنوع الأعمى عند من يطيعونهم من جهة أخرى. ذلك كان هدف محمد، فهو لم يكن يريد إنارة الأذهان، وإنما السيطرة عليها؛ لم يكن يبحث عن تلاميذ بل عن اتباع. وينبغي القول أنه من بين كل الذين أقدموا على سنّ القوانين للشعوب، كان محمد الأكثر جهالة وكتابه هو من اكثر مؤلفات الفكر البشري تفاهة. وما يجري في آسيا منذ الف ومئتي سنة خير برهان على ذلك. ولو أردنا الانتقال من التخصيص الى التعيمم لاتضح لنا أن اضطرابات الدول وجهل الشعوب في هذه المنطقة من العالم ليس الا نتائج مباشرة من قريب أو بعيد للقرآن وللخلقية التي يقوم عليها ... »[٢٦]

فالانتقاد القاسي للدين الإسلامي وللمؤسسات القائمة يوصل الفكر الغربي الى محطة متقدمة في نظرته العدائية : بما أن هذه المؤسسات غير صالحة فإنها فقدت شرعيتها، وبالتالي اصبح من حق الغرب ان يتولى مسؤولية الشرق القاصر.

لقد وجدت هذه النصيحة آذاناً صاغية، إذ لم يتورع الغرب الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر عن اللجوء الى وضع اليد، فكانت الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨ واحتلال الجزائر عام ١٨٣٠.

فالحملة الفرنسية على مصر كانت محطة رئيسية بعد توقف الصراع العسكري لمدة طويلة بين الشرق والغرب، إذ كانت غزواً عسكرياً وثقافياً في آن. فالنظرة الغربية تطوّرت من حبّ السيطرة على الشرق الى السيطرة الفعلية، ومن تقويم لثقافة الشرق الى تلقينه الثقافة الحقيقية. فالغرب تحوّل الى حاكم ومربٍ؛ أما الاستشراق فقد تطوّر حاملاً في طيّاته نظرة فوقية من ثقافة تعتبر نفسها متفوقة في كل شيء، وهي مخوّلة بالتالي درس الآخر على حقيقته وتدريسه ما يجب أن يكون عليه.

فالحملة على مصر ــ ورغم بعض وجوهها الايجابية ــ كانت اول مغامرة استعمارية فعلية، إذ وضع الغرب كل ثقله العسكري والثقافي والحضاري ليصنع على طريقته شرقاً اعتبره في طريقه الى

---

٢٦ ــ انظر كتاب فولناي : « رحلة الى مصر وسوريا ».

. – VOLNEY: Voyage en Egypte et en Syrie, Paris et la Haye, Mouton 1959, PP. 371-372

الانحطاط. من هنا تبدو هذه الحملة تحالفاً كاريكاتورياً بين السيف والقلم الى درجة أن بونابرت ادّعى بأنه مرسل من قبل العناية الالهية لكي يخلص العرب من البرابرة ويصحّح مسار الدين الاسلامي الذي شوّهه الجهلة والمسيئون. فالغرب بدا « المعلم » الذي يعرف كل شيء عن الشرق، لا بل اكثر مما يعرف الشرق عن نفسه، وحتى عن ديانته ومعتقداته.

لقد توضح في هذه الحقبة دور الغرب ــ المعلم، ونما تيار الاستشراق كعلم جديد يعتبر الشرق مادة للدرس والتحليل ومادة للتعليم والتلقين أيضاً.

وهكذا ابتدأ عصر الرومنسية بقرقعة السلاح، ونما معه تيار التغرّب؛ ولكن كل المحاولات العسكرية والفكرية كانت تصب في اتجاه واحد : امتلاك الشرق.

وإذا أردنا أن نعدّد الأدباء والفنانين الذي اصيبوا بـِ « مرض الشرق » في القرن التاسع عشر لوجدناهم اكثر من أن يحصوا، وأبرزهم : شاتوبريان، لامارتين، نرفال، دولاكروا وغيرهم.

بدأت هذه « الهجمة » الأدبية عام ١٨١١ في كتاب شاتوبريان Chateaubriand « رحلة من باريس الى القدس » Itinéraire de Paris à Jérusalem (قام برحلته ما بين ١٨٠٦ و ١٨٠٧). فهذه الرحلة، ورغم طابعها الرومنسي الرائع والوصف الشاعري الجميل، تبرز العدائية التي طبعت الرومنسية تجاه الشرق ولا سيما تجاه الاسلام. ففي مقدمة كتابه يصنّف شاتوبريان رحلته في سياق تأدية شعائر الحج إلى المدينة المسيحية المقدسة ويدّعي بأنه صليبي جديد. من هنا يبالغ في الكلام على التزمت الإسلامي، ويصوّر الإسلام على أنه خطر حقيقي يجب القضاء عليه. يلجأ شاتوبريان الى كل الاثباتات ليبيّن ان الإسلام ظاهرة سياسية تجر وراءها الويل والخراب. أما القرآن فليس سوى كتاب خرافات : « لا نجد في كتاب محمد أي مبدأ حضاري أو أية قيم تعلّم الرفعة في الأخلاق. هذا الكتاب لا يلقن كره الظلم ولا حب الحرية ... »[٢٧].

---

٢٧ ــ انظر كتاب شاتوبريان : « رحلة من باريس الى القدس »
– CHATEAUBRIAND: Itinéraire de Paris à Jérusalem, Paris, Gallimard 1969, P. 908

ويخيّم على ذهن شاتوبريان روح المقارنة الدائمة بين المسيحية والإسلام، دون أن ينسى تبرير الحروب الصليبية التي تناولها المغرضون بالتشويه حسب رأيه : « لم تكن [الحروب الصليبية] فقط من أجل استعادة قبر المسيح، ولكن من أجل معرفة من سيسيطر على تلك الأرض، إما الدين المعادي للحضارة والمشجّع للجهل والتسلّط والعبودية، وإما الدين الذي الغى الاستعباد ... فروح الإسلام هي الاضطهاد والفتح، أما روح الإنجيل فهي بالعكس روح التسامح والسلام... »[٢٨].

من هنا لا يتوانى شاتوبريان عن إطلاق نداء تصدّر الطبعة الثانية لكتابه عام ١٨٢٦، يطلب فيه من فرنسا احتلال الشرق والدخول في الحرب ضد تركيا ومصر.

في هذه الحقبة سيتزايد الكلام الغربي على تملّك الشرق، حتى من قبل الذين لم تتسنّ لهم زيارته، مثل فكتور هوغو Hugo في « الشرقيات » Les Orientales :

« متى سنذهب [الى الشرق] ؟ هذا المساء ! فقد يطول
انتظار الغد.
بعض السلاح ! أحصنة قليلة ! مركب من طولون !
مركب ! ولمَ لا أجنحة !
فلتتوجه بعض بقايا فيالقنا
لنرى فجأة « نمور » العثمانيين
تفرّ مثل الغزلان »[٢٩]

---

٢٨ ـــ المصدر السابق. ص. ١٠٥٢.

٢٩ ـــ انظر كتاب فكتور هوغو : « الشرقيات »

– HUGO, Victor: Les Orientales, Oeuvres poétiques I, Paris, Gallimard, La Pléiade 1964, P. 605 .

هذه الرغبة في الامتلاك ستصبح جامحة عند كثير من الكتّاب. واللافت في هذا المجال كلام ذكره هنري بوردو Henry Bordeaux في كتابه « رحّالة الشرق » Voyageurs d'Orient وقد ورد على لسان الكاتب هيبوليت دو فيلونوف Hippolyte de Villeneuve في رسالة موجّهة الى الشاعر لامارتين قبل سفره الى الشرق : « أيها الشرق، أرض الذكريات الكبيرة، مهد العالم، مصدر المعتقدات السماوية، إن الغرب يريد أن يتملكك. سوف نلجأ الى احتلالك، نودّ أن نقدّم اليك ولاءنا بكل حرية، كأولاد اتقياء يتحرقون شوقاً لتكريم وتمجيد والدتهم. في الماضي البعيد وصلتك شعوبنا محاربة [الحروب الصليبية]؛ بالأمس قام كبيرنا [بونابرت] الذي أرجف العالم بدمغ جبينك؛ لقد عرفت أشهر أدبائنا [شاتوبريان]؛ تقبّل الآن اقدس وأحب شعرائنا. وهكذا وأنت تتأمل رجالنا العظام نريد أن نقوم بحملتنا الصليبية الجديدة »[٣٠].

بالطبع لن يكون لامارتين دون مستوى آمال أقرانه. فامتلاك الشرق استحوذ كذلك على أفكاره. فمن خلال مراسلاته التي نشرت دنيز براهيمي Brahimi قسماً منها في كتابها : « عرب التنوير وبدو رومنسيون » Arabes des Lumières et bédouins romantiques يكتب لامارتين: « لو كنت أملك ربع ثروات أحد رجال المصارف في باريس أو لندن لغيّرت وجه سوريا في عشر سنوات ... فمغامر اوروبي على رأس خمسمائة أو ستمائة رجل يستطيع بسهولة ازاحة ابراهيم باشا واحتلال آسيا من أزمير الى البصرة، ومن القاهرة حتى بغداد »[٣١].

وفي مكان آخر يكتب : « آن الأوان برأيي لإطلاق حملة أوروبية في قلب آسيا، ونقل الحضارة الحديثة الى الأماكن التي خرجت منها الحضارة القديمة وتأسيس امبراطورية ضخمة من شتات الأمبراطورية التركية التي تنهار من الداخل، وليس من وريث لها سوى الصحراء ... »[٣٢].

---

٣٠ ـــ انظر كتاب هنري بوردو : « رحّالة الشرق »

– BORDEAUX, Henry: voyageurs d'Orient, Paris, Plon 1926, PP. 17 – 18.

٣١ ـــ انظر كتاب دنيز براهيمي : « عرب التنوير وبدو رومنسيون ».

– BRAHIMI, Denise: Arabes des Lumières et bédouins romantiques, Paris, Le Sycomore 1982, PP. 204-205

٣٢ ـــ المصدر نفسه ص. ٢٠١.

ويبدو أن تحقيق قسم من أحلام لامارتين لن يتأخر. فبعد عام على هذا الكلام (١٨٣٠) أخلّ سلطان الجزائر في آداب السلوك حين استقباله لسفير فرنسا، ولتعويض هذه الاهانة احتلت فرنسا الجزائر لتبقى محتلة حتى عام ١٩٦٢.

الى جانب الأدباء المعروفين ساهم الفنانون أيضاً ــ كما سنرى لاحقاً بالتفصيل ــ بتصوير شرق يتلاءم مع الخيال الأوروبي. وربما كانت لوحتا دولاكروا Delacroix « مجازر ساقز » Le massacres de Scio (١٨٢٤) و « مـوت ساردنبـال » La mort de Sardanapale (١٨٢٨) خير مجسّدين لهذا الشرق الخيالي. فالشرق هو التسلط والعنف؛ إنه العري وموئل الفسق وخدر النساء؛ إنه كنوز « الف ليلة وليلة » الأسطورية، ولكنها في أيدٍ لا تستحقها. إنه في الحقيقة شرق الهواجس الغربية، شرق « الاستهلاك » الذي يعكس بشكل واضح كوامن الناظر اليها ليصبح المرآة التي تعكس الحقيقة المرّة.

ومع تكاثر الكلام على الشرق فقد هذا الأخير سحره، إذ راح الكتّاب في منتصف القرن التاسع عشر يركزون على خيبة أملهم وقد صُدموا بالواقع الشرقي، ومن بينهم نرفال Nerval وفلوبير Flaubert وغوتييه Gautier. فنرفال يكتب الى صديقه غوتييه بعد رحلته الشهيرة : « ربما ما زلت تعتقد بوجود طائر « ابو منجل » وزهرة اللوتس القرمزية، ونهر النيل المذهب، أو بالنخيل الزمردي وتين الهند ... فيا للأسف ! إن « أبو منجل » ليس سوى طائر بري، واللوتس بصل بشع، والنيل مياه صهباء أردوازية، والنخيل منفضة ريش باهتة، وتين الهند لا يتميّز عن الصبّار ... »[٣٣].

وقد ترافق إجهاض حلم الشرق مع تحوّلات اقتصادية وسياسية في الغرب والشرق. ففي الغرب يعتبر النصف الثاني من القرن التاسع عشر عصر الثورة الصناعية وسيطرة الآلة والمكننة. من هنا فالشرق لن يعود مرتع خيال الغربيين بقدر ما هو سوق استهلاكية. ومن ضمن هذا السياق نفهم

---

٣٣ — NERVAL, Gérard de: Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, La Pléiade 1956, P. 120 .

الحملة المنظّمة التي تعرض لها الشرق من قبل بعض الكتاب، والتي عُرفت بالحملة على « السراب الشرقي »[٣٤].

بالمقابل تسارعت في الشرق الأحداث السياسية ونمت الحركات الوطنية، عاكسة الوجه الملتهب للشرق الذي لا يخفي مشاعره الرافضة للتسلط الغربي. في هذه الأجواء المتشنجة كان على علاقة الشرق والغرب ان تتطوّر في مطلع القرن العشرين، الذي تُوّجت بدايته بحدث كبير قلب المعطيات والمفاهيم : الحرب العالمية الأولى، التي أدت الى زعزعة قيم العالم القديم، والتي اعقبها تجزئة الشرق؛ وكان أن دخل الغرب مباشرة للمساهمة في نقل الشرق من « حال التخلف الى حالٍ اكثر تحضراً ».

خلاصة

تبين لنا من خلال هذه المحطات السريعة بأن النظرة الغربية ــ المتمثلة هنا بشكل اساسي في النظرة الفرنسية ــ كانت في معظم الأحيان مضلِّلة، ولم تستطع سبر أغوار الشرق. هذا الجهل بالآخر اعتراه سوء النية في كثير من الأحيان، ولم تكن مصادفة ان تلحق بالشرقي على مرّ العصور الصور السلبية : الكفر، التسلّط، التخلف والجهل، الإرهاب والتعصب الخ. ولم يكن مصادفة كذلك استمرار محاولات اخضاع الشرق عسكرياً وحضارياً. فكيف عكس الرسم الفرنسي صورة الشرق ؟ هل تميّز الرسّامون عن الأدباء والسياسيين، وما دور الفن في توضيح أو تشويه ما يجري على الساحة السياسية والعسكرية ؟

٣٤ ــ أنظر مقالنا : « المشرق في أدب الرحّالة الفرنسيين بين حربي ١٩١٤ و ١٩٣٩ » ــ مجلة الفكر العربي ــ العدد ٣٢ ــ نيسان ــ حزيران ١٩٨٣.

الفصل الثاني

الرسم الاستشراقي في مطلع القرن التاسع عشر

أولاً : أثر الحملة الفرنسية على مصر

كان للحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨ أثر كبير في إعادة وهج الشرق وصورته المتألقة الى أذهان الفرنسيين الذين تتبعوا بشغف واهتمام انتصارات بونابرت. ورغم جهل الجمهور بحقيقة ما يحدث وبالتفاصيل العسكرية والجغرافية، فقد بدا متحمساً لسماع أسماء طالما استهواه جمالها في كتب التاريخ وخاصة في الكتاب المقدس كبيت لحم والناصرة وعكا وأبو قير الخ.

فمن البديهي القول بأن هدف الحملة عسكري وسياسي في الدرجة الأولى، إذ إن احتلال مصر يسمح بالسيطرة على المتوسط ويفتح الطريق أمام التجارة الفرنسية عبر البحر الأحمر، كما أن بامكان مصر أن تكون قاعدة لمنافسة الإنكليز المسيطرين على طريق الهند. إنما من الثابت أيضاً ان بونابرت كان هائماً بالشرق وكان يعتبره مصدر المجد كما صرّح الى مستشاره بوريان Bourienne : « لا أحد في أيامنا الحاضرة يحلم بالمجد، لذا يجب أن أعطي المثال. فأنا أدرك أني في بقائي هنا سوف أخسر كل شيء. هنا كل شيء يتهاوى وسأفقد كل عظمتي. فأوروبا « الصغيرة » لا تؤمن ما يكفي من العزّ ... يجب أن أذهب الى الشرق، لأن كل الأمجاد تأتي من هناك ... »[1].

من دون شك كانت حملة بونابرت على مصر التقاءً فريداً للشرق بالغرب. فعدا عن كونه أول احتكاك مباشر بعد الحروب الصليبية، فإن بونابرت تقرّب بشكل واضح من السكان العرب وعمل جاهداً في احترام تقاليدهم ومعتقداتهم، كما يبدو ذلك واضحاً في المنشور الأول الذي وزّعه على السكان : « بسم الله الرحمن الرحيم، لا إله الا الله ولا ولداً له ولا شريك بملكه ... يا أيها المصريين، قد يقولوا لكم أنني ما نزلت في هذا الطرف الا بقصد إزالة دينكم. فذلك كذب صريح فلا تصدقوه. وقولوا للمفترين أنني ما قدمت اليكم الا لكيما أخلّص حقكم من يد الظالمين وانني

١ ــ أنظر سوريل : « أوروبا والثورة الفرنسية »
. – SOREL, Albert: l'Europe et la Révolution française, Tome V, Paris, Plon 1885-1911, P.131

اكثر من المماليك أعبد الله سبحانه وتعالى واحترم نبيه محمد والقرآن العظيم. وقولوا لهم أيضاً ان جميع الناس متساوين عند الله وأن الشيء الذي يفرقهم عن بعضهم بعض فهو العقل والفضايل والعلوم فقط ... »[٢].

ويورد بعض المؤرخين أفكاراً غريبة في هذا المجال، إذ يذكر سبيلمان Spillman في كتابه « نابليون والإسلام » أن بونابرت أفصح عن نواياه بالتالي : « كنت مزمعاً بعد استسلام عكا أن البس جنودي زياً شرقياً وأجعلهم يعتنقوا ولو ظاهرياً ديانة البلاد، وهذا ما أعجب الجنود ... كنت سأزحف على القسطنطينية فأحتلها وأغيّر بذلك وجه الشرق، وربما وجه العالم »[٣].

وقام بعض الأدباء والمؤرخين ممن رافقوا بونابرت بتدوين مشاهداتهم، مثل فيفان ـــ دونون الذي نشر عام ١٨٠٢ كتابه « رحلة الى مصر العليا خلال حملات الجنرال بونابرت »[٤] وفيه من الرسوم والخرائط ما يكفي لإثارة خيال الجمهور. وقد أبرز دونون آثار مصر الفرعونية ومعالم هامة من الحضارة الإسلامية.

الى جانب ذلك لم يكن بريق اليونان قد خفت خاصة بعد صدور كتاب شوازول ـــ غوفييه « رحلة ممتعة الى اليونان » (١٧٩٢)[٥]، وكذلك الأمر بالنسبة الى سوريا ولبنان وفلسطين ومصر بعد صدور كتاب فولناي « رحلة الى مصر وسوريا » (١٧٨٧)[٦] حيث نرى رسوماً للفنان كاساس L.F. Cassas. وبالطبع كانت تركيا منذ القرن السابع عشر تسترعي انتباه الأدباء والرحّالة والرسّامين، كما أوضحنا في الفصل السابق.

كل هذه العوامل ترافقت مع تنامي الرومنسية في فرنسا، وهي في أساسها دعوة للتغرب والهروب من دائرة اوروبا الضيقة الى عوالم تدغدغ المشاعر وتثير الخيال.

---

٢ ـــ عن رئيف خوري : الفكر العربي الحديث ص. ١٧١، منشورات دار المكشوف ١٩٤٣.

٣ ـــ SPILLMAN, Georges: Napoléon et l'Islam, Paris, Perrin 1969, P. 147.

٤ ـــ VIVANT-DENON, Dominique: Voyage dans la Haute-Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte, Paris 1802.

٥ ـــ CHOISEUL-GOUFFIER: Voyage pittoresque de la Grèce, Paris 1792

٦ ـــ VOLNEY: Voyage en Egypte et en Syrie, Paris 1787.



٤ ــ انطوان غرو: مصابون بالطاعون في يافا (تفصيل) (١٨٠٤).

ثانياً : أوائل الرسامين التخيليين : غرو ــ أوغوست

في مطلع القرن التاسع عشر، دفعت الحملة الفرنسية على مصر وما رافقها من معارك ببعض الرسّامين الى استلهام هذه الأعمال البطولية لتصوير مراحل من حياة بونابرت في الفترة الشرقية. ومن أبرز هؤلاء البارون جان ــ انطوان غرو (١٧٧١ ــ ١٨٣٥) Jean-Antoine Gros الذي اعطى الرسم الاستشراقي دفعاً دون أن تطأ قدماه أرض الشرق.

يعتبر غرو من أوائل الرسّامين الرومنسيين، وقد تعرّف الى الشرق عبر دراسة الوثائق الدبلوماسية وكتب الرحّالة وتقارير العسكريين، وأجهد نفسه في الوصول الى الدقة في رسم الأحداث والأزياء الشرقية. أما لوحته الأولى في هذا الاطار فكانت « معركة الناصرة » (١٨٠١) Combat de Nazareth المحفوظة في متحف مدينة نانت[٧]. وقد استقى غرو معلوماته من الجنرال جونو Junot الذي أعطاه تخطيطاً مفصّلاً عليه توقيعه لأرض المعركة وخطة القتال وتوزيع الجيوش، فحاول المحافظة على الدقة في تصوير الحدث وفي إبراز اللون المحلي، خاصة لجهة رسم الأزياء. ويُقال بأنه استعار لهذا الأمر نماذج لملابس وأسلحة ورايات شرقية وأحاط نفسه بها متوخياً في ما يصوّر إعطاء قدر كبير من الواقعية.[٨].

أما اللوحة التي استقطبت اهتمام الجهود وأعطت اللون الشرقي زخماً جديداً فكانت « مصابون بالطاعون في يافا » (١٨٠٤) Les pestiférés de Jaffa المحفوظة في متحف اللوفر، وفيها نرى بونابرت يلمس قروح أحد المصابين[٩]. وما لفت الانتباه هو اعتماد الدقة في رسم الاطار العام.

---

٧ ــ من المعروف ان هذه المعركة حصلت بتاريخ ٨ نيسان ١٧٩٩ حين تمكن الجنرال جونو على رأس ٥٠٠ جندي فرنسي من مقاومة حوالي ستة آلاف من الجنود الأتراك.

٨ ــ يذكر بعض النقاد بأن هذه اللوحة لم ترق لبونابرت كونها تخلّد حدثاً هاماً لم يكن هو بطله.

٩ ــ أثناء الحملة الفرنسية على سوريا عام ١٧٩٩ تفشى الطاعون في يافا حيث كان يوجد الجيش الفرنسي الذي أصيب بالهلع. فما كان من بونابرت ــ ولرفع معنويات جنوده ــ الا ان قام بزيارة المستشفى حيث يوجد المصابون، وقد لمس بيده قروح أحد المصابين.

فالبهو الذي يتجمع فيه المصابون هو نموذج لبناء شرقي، كما ان الوجوه والملابس والألوان تقترب كثيراً من صورة الشرق الحقيقية. وقد نجح غرو في لعبة الضوء والظل، كما في لعبة الألوان التي تراوحت بين الأخضر والأزرق والأحمر والأبيض والأصفر. وهذه الزركشة تبدو واضحة في رسم ثياب الطبيب العربي الذي يبدو على اليمين وهو يعالج أحد المصابين : فالأخضر يختلط بالأصفر والأزرق والأحمر، وهي الألوان التي تتكرر في رسم أحد الأشخاص، على جهة الشمال، وكذلك في رسم ثياب بونابرت الذي يرتدي بزة زرقاء وسروالاً أبيض فيما تعتلي قبعته ريشة حمراء وهي الوان العلم الفرنسي الذي يبدو مرفرفاً في البعيد على إحدى تلال يافا. وقد لاقت هذه اللوحة استحساناً كبيراً من قبل الجمهور، حتى أن دونون مدير الفنون الجميلة آنذاك كتب الى بونابرت يعلمه بهذا النجاح.

أما اللوحة الثالثة فكانت « معركة أبو قير » (١٨٠٦) La bataille d'Aboukir المحفوظة في متحف فرساي، وفيها جمع غرو عناصر كثيرة لجأ اليها الرسّامون الاستشراقيون من بعده. ففي هذه اللوحة يبرز الأعلام والأسلحة والأزياء، كما يركّز على العنف المرافق لصورة الشرق : فالأحصنة متهاوية والجرحى في العراء يئنون وينزفون، فيما يحاول بعضهم توجيه ضربة أخيرة الى الخصم. هذه الصورة للشرق سوف تؤثر كثيراً في الرسّامين الرومنسيين الذين اعتبروا طويلاً ان الشرق هو موطن العنف والمشاهد الحسيّة المثيرة للخيال. وفي هذه اللوحة نجح غرو كذلك في لعبة الألوان، وإن يكن بعض النقّاد قد أخذ عليه الأفراط في الخيال لجهة الدقة، كما في مشهد الباشا الذي يبدو في وسط العراك محاولاً إعادة جنوده الى أرض المعركة بعد أن همّوا بالفرار.[١٠]

* * *

في هذه الحقبة استرعى الشرق انتباه نحات شهير هو جول روبير أوغوست المعروف بالسيد أوغوست (١٧٨٩ ـــ ١٨٥٠) Monsieur Auguste الذي ترك النحت نهائياً لينصرف الى الرسم.

---

١٠ ـــ للاطّلاع بصورة مفصّلة على أعمال غرو يمكن مراجعة كتاب :
– LEMONIER, Henry: Gros, Paris Henri Laurens 1905

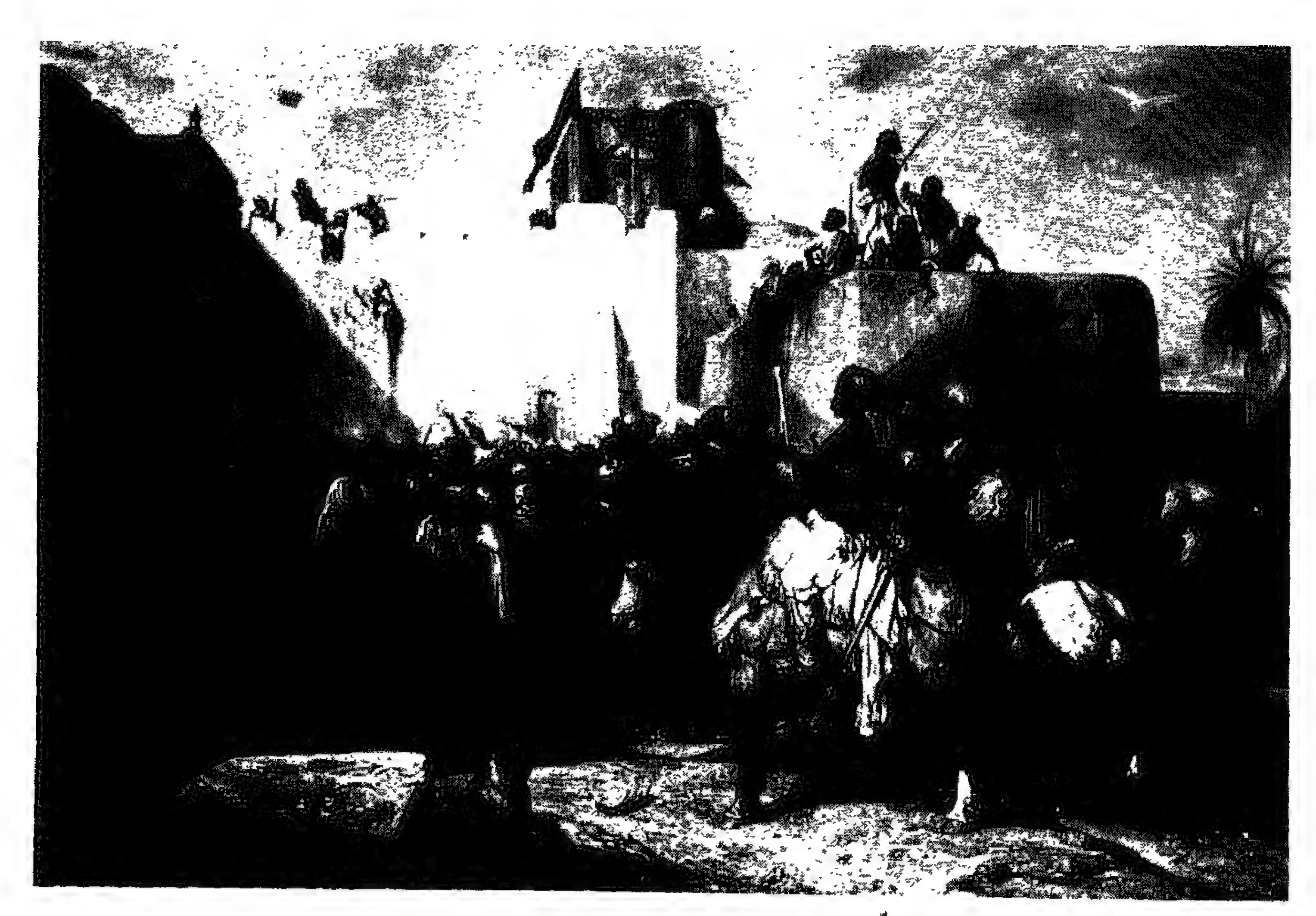
وقد سافر الى اليونان ومصر وآسيا الصغرى والمغرب ليعود بدراسات أولية عن الشرق وبأقمشة وأسلحة وتحف شرقية بهرت الجيل الرومنسي الشاب في باريس. وقد روى أوغوست للكثير من اصدقائه طرائف رحلته، فما لبث أن ذاع صيته بين الفنانين والرسّامين الذين تهافتوا للتعرُّف اليه، ومن بينهم : فيرنيه Vernet، جيريكو Géricault، بونينغتون Bonington، شامبمارتان Champmartin ودولاكروا Delacroix، وكذلك بعض الكتّاب امثال بروسبير ميريميه Mérimée الذي استعار بعض رسومه لإبراز الطابع المحلي في رواياته.

يعتبر أوغوست من رواد الاستشراق في فرنسا، وهو وإن لم يترك لوحات استشراقية ضخمة، فقد أثّر في الفنانين الذين أتوا من بعده، خاصة دولاكروا الذي يذكر صراحة في مذكراته ابتداء من عام ١٨٢٤ ــ وكان لا يزال مغموراً ــ علاقته المميّزة بأوغوست الذي شجّعه على المثابرة، كما نقرأ في مذكرات دولاكروا بتاريخ الأربعاء ٧ تموز ١٨٢٤ : « اليوم زارني السيد أوغوست في محترفي وأعجب بطريقتي في الرسم. وقد أنعش مديحه فؤادي. لذا سأزوره غداً وأجلب الملابس ». ولا بد أن يسترعي انتباهنا تاريخ كتابة هذه السطور، لأن دولاكروا كان بصدد رسم لوحته الشهيرة « مجازر ساقز » التي وضعته على طريق الشهرة. والملابس التي يتكلم عليها هي بدون شك الملابس التي جلبها السيد أوغوست من الشرق، وهي التي ستساعده على الأقتراب من اللون المحلي.

ولم تنقطع علاقة دولاكروا بأوغوست إطلاقاً حتى أن هذا الأخير حين أوصى بتقاسم لوحاته ورسومه المئتين بين أقرب المقربين اليه لم ينسَ دولاكروا ابداً الذي نال حصته من هذه الرسوم.

ثالثاً : أوائل الزوّار : ديكان ــ ماريلا

رغم تعلقهما بالمواضيع الشرقية، لم يتمكن غرو وأوغوست من إطلاق تيار فني، وهذا ما فعله في مطلع هذا القرن رسّامان شابان هما : الكسندر ديكان (١٨٠٣ ــ ١٨٦٠) Alexandre Decamps وبروسبير ماريلا (١٨١١ ــ ١٨٤٧) Prosper Marilhat. وقد ساعدهما في ذلك



٥ ـــ الكسندر ديكان: التعذيب بالعلاّقات (١٨٣٧).

انتشار الرومنسية كتيار أدبي وفني وما توحي بالتغرب سواء في الزمان أو المكان. من هنا الشوق المتزايد الى تخيّل الشرق والقرون الوسطى وما يحيط بذلك من السحر والغرائب.

بدأ ديكان حياته الفنية بالرسوم الكاريكاتورية، إلى أن قادته المصادفة الى التعرف على الشرق حين رافق الرسّام غارنري Garnery في مطلع عام ١٨٢٨ الى أزمير في تركيا، حيث بقي حوالي سنة عاد بعدها، وفي جعبته نماذج وفيرة لذكريات تركية أكسبته شعبية واسعة ابتداء من عام ١٨٣١ حين عُرف كرسّام استشراقي مميّز. ثم تتالت اللوحات، وكلها مستوحاة من زيارته اليتيمة لتركيا.

جهد ديكان في لوحاته في إبراز الألوان والأضواء الشرقية، فأتت كلها رتيبة ومتشابهة الى حدٍ كبير. ولما لم يستطع أن يجدّد، غلب على رسومه التكرار، فابتعدت تدريجياً عن الواقع لتقترب من التخيّل، وتحوّل الشرق الى دافع لدراسة الألوان الزاهية والحادة التي تحمل في طيّاتها كثيراً من التضادّ، حتى عُرف بِ « كيميائي الألوان ». ومع تكاثر الانتقادات حاول ديكان أن يجدّد قليلاً، إنما بقي اسير دائرة ضيقة، حتى شكّك الكثيرون في حقيقة مشاهداته واعتبروا أن معظم الوجوه التي رسمها ليست الاّ لزقاقيي باريس المنتشرين في الأحياء المكتظة والفقيرة. لذا يمكن القول بأن رحلة ديكان أعطت نفحة شرقية، ولكن رسومه خلت من الدقة ويمكن التشكيك بصحتها.

ولكن رغم التخيّل والسطحية اللذين طبعا لوحات ديكان فإنه اعتبر في عصره من أهم الرسّامين الاستشراقيين وأعجب به جمهور عريض كان يتشوّق فقط الى كل ما هو غريب وغير مألوف[١١].

ومن بين لوحاته الشرقية :

« الدورية التركية » (١٨٣٣) La patrouille turque، « مشهد تركي » (١٨٣٣) Paysage turc، « نقطة المراقبة على طريق أزمير » (١٨٣٤) Corps de garde sur la route de Smyrne، « استراحة القافلة » (١٨٣٤) Halte de la caravane « أولاد أتراك يلهون بسلحفاة » (١٨٣٦) Enfants turcs jouant avec une tortue، « التعذيب بالعلّاقات » (١٨٣٧) Le supplice des

١١ ــ للاطّلاع على أعمال ديكان يمكن مراجعة كتاب :

– COLOMBIER, Pierre de: Maîtres de l'art moderne: Decamps, Paris 1928.

crochets، « المدرسة التركية » (١٨٤٦) L'école turque، « الخروج من المدرسة التركية » (بدون تاريخ) La sortie de l'école turque، « ذكرى من تركيا في آسيا » (١٨٤٦) Souvenir de Turquie d'Asie، « شارع في أزمير » (بدون تاريخ) Une rue à Smyrne.

كما لا بد أن نذكر بعض اللوحات المستوحاة من العهد القديم ومن حياة المسيح والتي أضفى عليها طابعاً شرقياً :

« قصة شمشون » (١٨٤٥) Histoire de Samson وهي مجموعة من ثلاث لوحات، « المسيح في المحكمة » (١٨٤٧) Le Christ au prétoire، « يسوع على بحيرة جنّاشر » (١٨٤٨) Jésus sur le lac de Génésareth

* * *

أما ماريلا فقد تعرّف على الشرق وهو شاب في العشرين، حين رافق عام ١٨٣١ بعثة المانية يقودها البارون دو هوغل Hugel، فزار اليونان وسوريا ولبنان ومصر التي أحبها الى درجة أنه راح يوقّع رسائله « المصري بروسبير ماريلا ».

يعتبر ماريلا أول من رسم الشرق بمحبة فائقة؛ وهو يرسم الأشياء التي استهوته فعلاً لا التي تثير الجمهور. وكانت أول لوحة عرضها عن زيارته الى الشرق « مشهد لساحة الأزبكية » (١٨٣٤) Vue de la place de l'Esbékieh حيث لاحظ الجمهور بأن ماريلا لا يفتش عن الغرائب وعن المبالغات وإنما يرسم الأشياء ببساطة مطلقة. وما يُقال عن المواضيع يصحّ في الألوان التي اتت صافية متناغمة.

تميّز ماريلا أيضاً بابتعاده عن السهولة والتبسيط في اداء صورة الشرق، لذا فهو يفضّل المشاهد العامة والبانورامية على التفاصيل الدقيقة والغريبة. وفي هذا الإطار استرعت لوحته « ذكريات على ضفاف النيل » (١٨٤٤) Souvenir des bords du Nil نظر النقاد الذين لاحظوا سحر الشرق وجماله من دون تصنّع. وقد وصف هذه اللوحة الشاعر والناقد المعروف آنذاك تيوفيل غوتييه



٦ ــ بروسبير ماريلا: آثار مسجد الحاكم بأمر الله في القاهرة (١٨٤٠).

Gautier[12] بقوله : « بدأت تلاوين المساء البنفسجية تمتزج بزرقة السماء الصافية حيث التوى القمر كمنجل مذهّب. واختلط الفيروز بالأصفر الشاحب غامراً بقايا الأفق حيث انبرت أعمدة ممشوقة القوام بتيجانها الأنيقة مجللة بالسواد. إنها غابة نخيل زُرعت على الضفاف فشكّلت نقطة تماس بين السماء والمياه الصافية التي تعكس صفحتها الألوان كمرآة أجيد صقلها. وطار في السماء رف « كركي » متخذاً شكل الدلتا. فهل يمكننا تصوّر مشهد يوحي بالصفاء والصمت والسحر أكثر من ذلك ! »[13].

وما يلفت الانتباه في نتاج ماريلا الفني هو غزارة الموضوعات الشرقية، إذ أحصت دانيال مانو Danièle Menu[14] حوالي خمسمائة عمل فني « شرقي »، ولكن معظم هذه الأعمال للأسف غير محدد التاريخ. ومن أهم هذه اللوحات :

١ ــ مشاهد من سوريا :

« مشهد سوري » (١٨٤٣) Paysage syrien، « مقهى على إحدى طرق سوريا » (١٨٤٤) Café sur une route de Syrie، « عودة القافلة باتجاه المدينة » (سوريا) Retour de la caravane vers la ville (Syrie) « مشهد للاذقية » Vue de Latakieh، « مشهد من طرطوس في سوريا » Vue de Tortose en Syrie

---

١٢ ــ يُعتبر تيوفيل غوتييه (١٨١١ ــ ١٨٧٢) من أهم الكتّاب والنقاد الفنيين الذين شجّعوا الرسم الاستشراقي. فمن سنة ١٨٣٠ حتى ١٨٧٠ تحتل مقالاته صدر المجلات، وكلها إشادة بالرسّامين الاستشراقيين وتشجيع للجمهور من أجل اقتناء هذه اللوحات. كما أنه زار الشرق عدة مرات : الجزائر، تركيا، مصر. ويعتبر الكثير من النّقاد كتابه « رحلة الى اسبانيا » وكأنه كتاب رحلة الى الشرق، اذ إنه في وصفه للأندلس لا يتكلم الا على روائع الحضارة الاسلامية.

١٣ ــ تيوفيل غوتييه : مجلة Revue des deux mondes ــ أول تموز ١٨٤٨. أنظر هذا المقال في كتاب فرومانتين « سنة في الساحل »
– FROMENTIN, Eugène: Oeuvres complètes «Une année dans le sahel» Gallimard, La Pléiade 1984. p. 1383

١٤ ــ – MENU, Danièle: Prosper Marilhat (1811-1847) Essai de Catalogue-maîtrise à l'université de Dijon 1972

٢ ــ مشاهد من لبنان :

« مشهد لآثار بعلبك » (١٨٣٨) Vue des ruines de Balbek، « قافلة متوقفة في آثار بعلبك » (١٨٤٠) Une caravane arrêtée dans les ruines de Balbek، « ذكريات من ضواحي بيروت » (١٨٤١) Souvenirs des environs de Beyrouth، « مشهد لطرابلس » (١٨٤٤) Vue prise de Tripoli، « مشهد لأرز لبنان » Vue des Cèdres du Liban « مشهد لصيدا » Vue de Saïda

٣ ــ مشاهد من فلسطين :

« مشهد في القدس » Vue prise à Jérusalem، « استراحة نوق في القدس » Une halte de chameaux à Jérusalem، « بازار على مدخل مدينة القدس » Bazar à l'entrée de la ville de Jérusalem

٤ ــ مشاهد من مصر :

« دراسة من مصر أو مشهد من القاهرة » (١٨٣١) Etude d'Egypte ou paysage du Caire « شارع في القاهرة مع مسجد » (١٨٣٣) Une rue du Caire avec une mosquée، « شارع في القاهـــرة » Une rue du Caire، « مشهـــد لساحـــة الأزبكيـــة » (١٨٣٤) Vue de la place de l'Esbékieh، « مشهد للمدافن العربية في السلمية في دلتا مصر » (١٨٣٤) Vue des tombeaux arabes à Salmieh dans le delta d'Egypte، « مشهد لمدفن الشيخ ابو نجار » (١٨٣٥) Vue du tombeau de Cheik Abou Nedjar، « الأهرام » (١٨٣٥) Les pyramides، « آثار مسجد الخليفة الحاكم » Ruines de la mosquée du Calife Hakem، « مشهد لمدفن الشيخ أبو مندور » (١٨٣٧) Vue du tombeau du cheik Abou Mandour، « الدلتا » (١٨٣٩) Le delta، « مدفن قديم » (١٨٤٠) Tombeau antique، « ذكريات على ضفاف النيل » (١٨٤٤) Souvenirs des bords du Nil، « مدينة مصرية عند الغسق » (١٨٤٤) Une ville d'Egypte au crépuscule، « مشهد لمسجد » Vue d'une mosquée، « مسجد في مصر السفلى » Mosquée dans la Basse-Egypte

٥ ـــ مشاهد من تركيا :

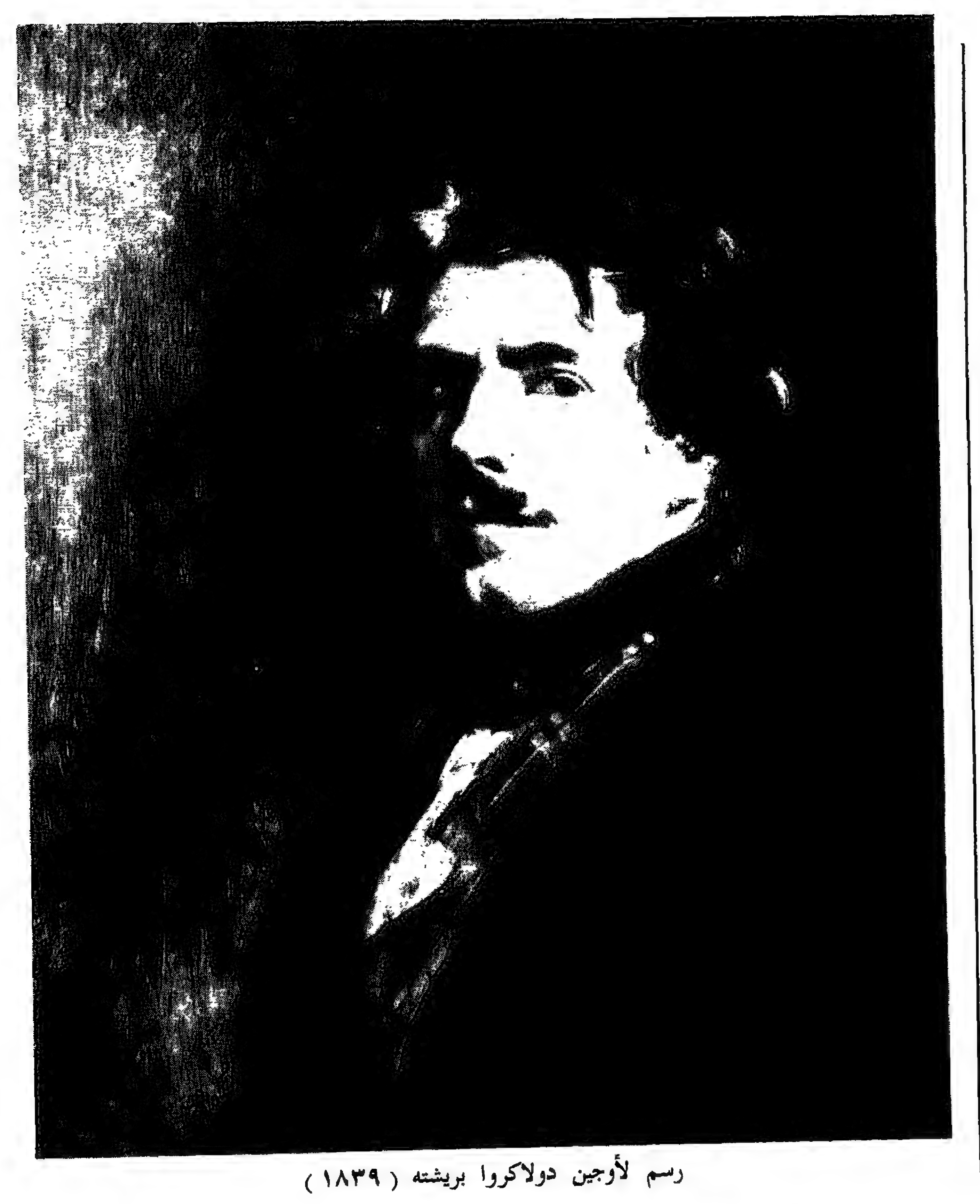
« مدخل البوسفور » Entrée du Bosphore، « المقهى التركي » Le café turc.

٦ ـــ مشاهد من الجزائر وتونس :

« القافلة في الجزائر » La caravane en Algérie، « على مدخل قصر في تونس » (١٨٣٩)
A la porte d'un palais, Tunis.

يكفي أن ننظر الى عناوين لوحات ماريلا لندرك بأن اهتمامه « الشرقي » كان منصباً على المشاهد الطبيعية والمباني الأثرية، ولم تجذبه رسوم الأشخاص والأزياء والنساء والمشاهد العنيفة والأحصنة، وهي المواضيع التي ستكون محور اهتمام الرسّامين الذين زاروا الشرق من بعده.

ان أهمية رحلتي ديكان وماريلا تكمن في أنهما أطلقتا العنان للرسم الاستشراقي في فرنسا، فتتالت المواضيع الشرقية من قبل عدد كبير من الهواة والطامعين بالشهرة الفنية، حتى أصبح الشرق موضوع أعمال سهلة ومتشابهة. ولم يخرج الشرق من دائرة الإبتذال إلى أن زاره رسّام شاب اعطاه بريقاً مميّزاً هو أوجين دولاكروا.



رسم لأوجين دولاكروا بريشته (١٨٣٩)

الفصل الثالث

أوجين دولاكروا رائد الاستشراق الفني

أولاً ـــ محطات فنية

أ ـــ معارك الشهرة

كانت الثورة الفرنسية في سنوات مخاضها الأولى، والحملة الفرنسية على مصر تتخبط في مشاكلها، حين ولد في ضاحية شارنتون سان موريس الباريسية أوجين دولاكروا (٢٦ نيسان ١٧٩٨) Eugène Delacroix. كان والده شارل دولاكروا ذا شأن في الحياة العامة، ينتمي الى البورجوازية الصاعدة التي ساهمت في إنجاح الثورة الفرنسية. وبصفته نائباً عن منطقة المارن اقترع الى جانب قرار إعدام الملك لويس السادس عشر (١٧٩٣). عيّن وزيراً للخارجية الفرنسية من ٥ تشرين الثاني ١٧٩٥ حتى ١٥ آب ١٧٩٧ حين حلّ مكانه الوزير الداهية تاليران، فعينه سفيراً في هولندا حيث بقي حتى ٢٥ ايار ١٧٩٨. تقلب بعدئذ في مناصب عدة كحاكم مرسيليا (١٨٠٠ ـــ ١٨٠٣) وحاكم بوردو (١٨٠٣ ـــ ١٨٠٥) حيث توفي في ٢٦ آب ١٨٠٥.

أما والدته فيكتوار اوبن التي كانت تميل الى العيش العابث فتنتمي بدورها الى عائلة عريقة. وقد رزق شارل وفيكتوار الولد البكر شارل (١٧٧٩) ثمّ ابنة هنريات (١٧٨٠) وولداً ثالثاً هنري (١٧٨٤). وبقيت العائلة من دون أولاد حتى عام ١٧٩٨ حين وُلد أوجين. من هنا كثرت ألسنة السوء حول ولادته، خاصة وأنّ الوالد كان يشكو منذ بضع سنوات من مرض عضال يمنعه من ممارسة واجباته الزوجية. والذي أكسب الشائعات رواجاً هو التشابه اللافت بين أوجين وتاليران الذي اعتبره الكثيرون الوالد الحقيقي لأوجين. وفي مذكراته حاول الرسام أن يمر مرور الكرام على هذا السر وهو يتكلم على والده الذي فقده وهو لا يزال يانعاً في السابعة من عمره بالكثير من الاجلال والاكرام في حين لا يذكر تاليران سوى مرتين وكشخصية تارخية وربما اسطورية. ورغم كثرة السهام التي طالت أوجين في هذا الموضوع فقد تجاهله تجاهلاً تاماً بل نراه يتحدث عن العملية الجراحية التي أجريت لوالده ويشيد بالشجاعة التي تحلى بها في حينه.

قضى أوجين طفولته في مدينة بوردو وهي طفولة مميّزة بكثرة أحداثها. فقد اشتعلت النيران في سريره وهو نائم، ثم تعرّض للتسمم حين تناول جنزاراً، وبعدها سقط في مرفأ مرسيليا بينما كان يلهو فأنقذه أحد البحارة وهو على الرمق الأخير. بعد موت والده (١٨٠٥) سكنت العائلة باريس حيث اكتشف موهبته في الرسم والموسيقى. وفي ٣ أيلول (١٨١٤) كان موت والدته الصدمة الكبيرة التي هزت حياته. وقد أثّرت هذه الحادثة في نفسه كثيراً حيث إنّه حين قرر كتابة مذكراته بعد ست سنوات بدأها بهذا الحدث وكأنّه نقطة تحول كبرى في حياته.

تأصلت في باريس موهبة الرسم في نفسه بعد زيارته للمتاحف الكبرى، وتعرّفه الى كبار الرسامين. في هذا الوقت أخذت أوضاع العائلة المادية تسوء حتى وصلت الى حالة افلاس كامل عام ١٨٢٢، لذلك اضطرّ اوجين للعمل كرسام كاريكاتوري في مجلة « المرآة » Le Miroir وكان أول عمل فني له رسم على الحائط في كنيسة اورسيمون Orcémont يمثل العذراء تحمل الطفل. ولم يبرز دولاكروا كرسام محترف الّا حين عرض للمرة الاولى لوحته الشهيرة « دانتي وفيرجيل في الجحيم » (١٨٢٢) Dante et Virgile aux Enfers والتي قابلها الجمهور بسيل من الشتائم والانتقادات. لكن هذه اللوحة أعجبت البارون غرو ففتح محترفه في وجه الرسام الشاب. وأحسّ دولاكروا بنفسه على طريق الشهرة فراح يفتش عن موضوع للوحته المقبلة يثير الجمهور، فاختاره هذه المرة من الواقع لا من الاسطورة. ففي نيسان (١٨٢٢) أثارت المجزرة التي حصلت في الجزر اليونانية على يد الأتراك مشاعر الرأي العام الفرنسي، فما كان من دولاكروا الا أن أطل على الجمهور هذه المرة من خلال المجازر عارضاً لوحته « مجازر ساقز » (١٨٢٤) التي قابلها الجمهور كذلك بالاستهجان وأقل ما قيل فيها بأنها مجزرة للرسم (سنرى دراسة عن هذه اللوحة لاحقاً). ولكن يداً خفية أعطت الأوامر لدوائر الدولة فاشترت اللوحة بستة آلاف فرنك ومنح الرسام ميدالية من الدرجة الثانية.

في أيار (١٨٢٥) سافر دولاكروا الى لندن ليعود بعد ثلاثة اشهر وفي ذهنه الكثير من الانطباعات الجميلة، كما عاد يرافقه الحب الأول في حياته، حبه للراقصة الفرنسية أوجيني دالتون المتزوجة من انكليزي والتي كانت في السابق صديقة الرسّامين فيرنيه وبونانغتون.

وراح الاستشراق يستهوي دولاكروا من جديد لما يمثله من حبّ التغرب، فأخذ يضاعف المحاولات لينجز لوحة أولاها الكثير من الأهمية « موت ساردنبال » (١٨٢٨) La mort de Sardanapale وهي مستوحاة من مسرحية لبايرون وفيها تأكيد على اتجاهه الرومنسي. ولكن الصفعة كانت كبيرة هذه المرة اذ رفضت الحكومة شراء أية لوحة من اللوحات الثلاثة عشرة التي عرضها هذا العام بما فيها « موت ساردنبال » (سنرى دراسة عن هذه اللوحة لاحقاً).

تركت ردة فعل الجهات الرسمية أثراً سيئاً في نفس دولاكروا الذي كان ضمناً من مؤيدي عودة الملكية الى العرش (١٨١٤ — ١٨٣٠)، وهكذا ما ان هبت رياح التغيير عام ١٨٣٠ حتى أعلن دولاكروا تأييده المطلق لقلب النظام وقرّر تخليد ثورة تموز بلوحة شهيرة « الحرية تقود الشعب » (١٨٣٠) La liberté guidant le peuple . وقد اشترت الثورة المنتصرة هذه اللوحة بـ ٣ آلاف فرنك ومنحت دولاكروا ميدالية جوقة الشرف، علماً بأنّ النقاد الفنيين اعتبروا اللوحة باهتة وهي لا تمثل سوى بضعة أفّاقين ومشاغبين وتخلو من الروح الثورية. ورأى بعضهم أنّ دولاكروا لم يرسم لوحته عن اقتناع كلّي، لأنه قبل اندلاع الثورة بأسابيع قليلة كان يشترك بمسابقة رسمية لاختيار لوحتين لقصر البوربون، ولم يفز بأي منها.

ب — رحلة الشرق

حتى عام ١٨٣٢ لم يكن دولاكروا قد غادر فرنسا الا مرة واحدة حيث قام بزيارة سريعة لانكلترا، وكل ما كان يعرفه عن الشرق هو حصيلة معلومات جمعها إمّا من أدباء أو مبعوثين أو رحالة وإما من صنع خياله. وبعد احتلال الفرنسيين للجزائر كلفت الحكومة الفرنسية الكونت شارل دو مورناي Charles de Mornay زيارة المغرب واجراء مفاوضات دبلوماسية مع السلطان عبد الرحمن. وقد جمعت المصادفة دولاكروا بالمبعوث الخاص الذي عرض عليه الانضمام الى الوفد. وهكذا كان، وانطلقت الرحلة على متن « اللؤلؤة » في ١١ كانون الثاني ١٨٣٢ من مرفأ طولون لتدوم ستة أشهر. فور وصول الوفد الى طنجة، بدا دولاكروا مندهشاً من كل ما رأت عيناه، وهذا ما عبّر عنه في أول رسالة لأخيه : « انّ دهشتي لكبيرة في كل ما رأيت ... لقد نزلنا وسط شعب

مثير للغرابة واستقبلنا باشا المدينة يحيط به جنوده. لا يمكنني اعطاء فكرة ولو بسيطة عمّا أشاهد الا اذا كان لي عشرون يداً والنهار يتسع لثمانية وأربعين ساعة ... إني اعيش وكأني في حلم وأنظر الى الأشياء بفضول خشية أن تهرب مني ... »[1]. وهكذا وقع الشرق الذي طالما تخيله تحت أنظاره مباشرة واسترعت انتباهه أشياء كثيرة كالطبيعة والأزياء والألوان والوجوه والعادات، وهو يتحدث عنها في كل رسائه الى أصدقائه كما يدونّها في مذكراته. ولكي يستطيع الاحاطة بموضوعية بكل مشاهداته كان دولاكروا يرسم تقاطيع سريعة على دفتر في جيبه مدوّناً ملاحظاته تحتها ذاكراً تفاصيل عن الأشكال والألوان. وبقي الرسام شهرين في طنجة حيث صادف حلول شهر رمضان المبارك فتجول في الشوارع وامتطى الأحصنة للذهاب إلى الضواحي دون أن ينسى التدوين رسمياً وكتابة. وقد راقب النساء المتخفيات تحت ثياب فضفاضة، كما حضر عرساً يهودياً سيخلده لاحقاً بلوحة « عرس يهودي في المغرب » (١٨٣٩) Noce juive au Maroc. ومن طنجة توجه الوفد الى مكناس عبر مناطق قاحلة لا تخلو من المخاطر، ودامت الرحلة ستة أيام تمكّن فناننا خلالها من العيش في طبيعة متوحشة لم يسبق له أن رآها. وقد استقبل مولاي عبد الرحمن سلطان المغرب الوفد بكثير من الحفاوة، فكان أن خلّده دولاكروا بلوحة شهيرة عام ١٨٤٥.

في هذه الرحلة كانت مشاهدات دولاكروا كثيرة ومتنوعة. ففي طريق العودة حضر في طنجة احتفالاً لجماعة العيسويين أوحى له بلوحة « المختلجون في طنجة » (١٨٣٧) Les convulsionnaires de Tanger وهي لوحة توحي بالعنف المفرط. ولكن اللوحة الأساسية التي ستكون تتويجاً للرحلة فهي حصيلة مشاهدات أيام ثلاثة (٢٥ — ٢٨ حزيران ١٨٣٢) أثناء توقف السفينة في الجزائر : « نساء من الجزائر » Femmes d'Alger التي عرضها عام ١٨٣٤. وكان دولاكروا طيلة رحلته يشعر بالحرج الكبير كونه لم يستطع التحادث مع أية امرأة عربية. وحين توقفت السفينة في الجزائر عهد مدير المرفأ الى أحد البحارة، قرصان سابق، الاهتمام بالفنان فوافق

---

١ — أنظر رسالة ٢٥ كانون الثاني ١٨٣٢

. – Correspondance générale de Delacroix, Paris 1936

« الريّس » بأن يزور دولاكروا حريمه. وهكذا تسنّى له التعرف الى جانب من الحياة الشرقية، اذ تحادث مع منى وزهرة بن سلطان وزهرة طوبجي، مستفسراً عن نمط الحياة وطريقة التفكير والملابس، راسماً بطريقة فورية بعض الحركات والأشكال.

من هنا انقلبت صورة الشرق في مخيلة دولاكروا لأنّ الخيال أصبح واقعاً. فمن « مجازر ساقز » الى « نساء من الجزائر » طرأ تغيير جذري. ومن هذه الرحلة عاد رسامنا بمئات من الرسوم الأولية والمواضيع التي تمثل جوانب متعددة من الحياة الشرقية. وأصبحت الرحلة معيناً لا ينضب. فكلما ضاق به الخيال عاد الى صور الشرق الجميلة يغرف منها. ومن اللافت أنّ آخر لوحة عرضها قبل وفاته بأسابيع قليلة كانت : « جباية الضريبة العربية » (١٨٦٣) La perçeption de l'impôt arabe .

ج ــ تزيين المباني التاريخية

بعد عودته من الشرق ورغم ميوله الرومنسية تحوّل دولاكروا بفضل العروض المغرية الى رسّام كلاسيكي. ففي ٢٥ أيلول ١٨٣٢ تسلّم أدولف تيار Thiers صديق دولاكروا وزارة التجارة والأشغال العامة، فرصد مئة مليون فرنك لتجميل باريس. وكان في رأس القائمة تزيين قصر البوربون فعهد الى دولاكروا بمهمة اختيار وتنفيذ رسوم غرفة العرش. وقد انتهى من ذلك في مطلع عام ١٨٣٨ مقابل ٣٥ الف فرنك. ونالت رسومه التزيينية استحساناً كبيراً فعُهد اليه بقاعة المكتبة في القصر نفسه.

في رسومه استعان دولاكروا كثيراً بمواضيع من التاريخ القديم ومن القرون الوسطى، كما رسم مواضيع تتعلّق بالعلوم والفلسفة والتشريع واللاهوت. استغرق تزيين قاعة العرش خمس سنوات والمكتبة تسع سنوات (١٨٣٨ ــ ١٨٤٧)، وقد ساعده في ذلك مجموعة من الرسامين الناشئين الذي عملوا باشرافه وتوجيهه.

بعدها عُهد اليه بتزيين « ممر أبولون » في متحف اللوفر (١٨٥٠ ــ ١٨٥١) ثم سقف دار بلدية باريس (١٨٥٣ ــ ١٨٥٤)، وانهالت عليه العروض من المؤسسات الرسمية والدينية فاختار لنهاية أيامه تزيين كنيسة سان سولبيس Saint-Sulpice (١٨٥٤ ــ ١٨٦١).

ولكن انهماكه بالأعمال الكبرى لم يحل بينه وبين الاشتراك بالمعارض الفنية السنوية. فلوحاته كانت تتصدر كل التظاهرات الفنية، ومعظمها كان من ايحاء شرقي لأنّ وهج الشرق لم تخمد ناره على الاطلاق :

« عراضة لفرسان عرب » (١٨٣٣) Fantasia arabe

« نساء من الجزائر » (١٨٣٤) Femmes d'Alger

« عرس يهودي في المغرب » (١٨٣٧) Noce juive au Maroc

« التخييم العربي » (١٨٣٩) Le campement arabe

« سلطان المغرب محاطاً بحراسة » (١٨٤٥) Le sultan du Maroc entouré de sa garde

« نقطة حراسة في مكناس » (١٨٤٧) Corps de garde à Meknès

« ممثلون هزليون عرب » (١٨٤٨) Comédiens bouffons arabes

« أسد يهاجم خيالاً عربياً » (١٨٤٩) Cavalier arabe attaqué par un lion

« الجاور مطارداً خاطفي عشيقته » (١٨٤٩) Le giaour poursuivant les ravisseurs de sa maîtresse

« عائلة عربية » (١٨٥٤) Famille arabe

« مولاي عبد الرحمن » (١٨٥٦) Mouley Abd-er-Rahman

« أحصنة عربية تتناحر في اسطبل » (١٨٦٠) Chevaux arabes se battant dans une écurie

« جباية الضريبة العربية » (١٨٦٣) La perçeption de l'impôt arabe

ثانياً : الشرق الخيالي

أ ـــ مجازر ساقز (١٨٢٤) **Les Massacres de Scio**

بعد محاولته الأولى « دانتي وفيرجيل في الجحيم » (١٨٢٢) راح دولاكروا يحلم بإثارة الجمهور مجدداً، فابتعد هذه المرة عن المواضيع الأدبية ليختار ضالته من الأحداث المعاصرة. وكان الرأي العام الفرنسي في حينه يتابع بشغف وقلق أخبار المذابح المتكررة التي يتعرض لها

اليونانيون على يد السلطة العثمانية، واعتبرت الشبيبة اليونانية في نضالها ضد المظالم التركية رمزاً من رموز الحرية في العصر الحديث. جذب هذا الموضوع دولاكروا لأنه كان منذ مطلع شبابه يحلم بسحر الشرق وكان قد أنجز عام ١٨١٧ رسماً لسفير بلاد الفرس مع عشيقته، ثم عام ١٨٢١ « خيّال تركي يطلق النار » Cavalier turc au coup de feu، وعام ١٨٢٢ « يوناني في مكمن » Grec en embuscade

في نيسان عام ١٨٢٢ وقعت المجزرة الكبرى حين اجتاح الأتراك جزيرة ساقز اليونانية فنهبوا وقتلوا وذبحوا ما يزيد على عشرين الف رجل واقتيدت النساء سبايا. هذا الحادث أثار دولاكروا الذي دوّن في مذكراته في أيار (١٨٢٣) : « لقد قرّرت بأن أعرض مشهداً من مجازر ساقز ». وقبل أن ينفذ فكرته قام بجمع المعلومات والوثائق بدءاً بالكولونيل فوتييه Voutier الملحق العسكري الفرنسي في اليونان الذي نشر مذكراته واصفاً بدقة تلك المجازر الرهيبة، ثم بصديقه النحات أوغوست الذي أذن له باستعمال كل ما جمع من رحلته إلى اليونان ومصر والمغرب. أكثر دولاكروا من الدراسات الأولية حتى توضحت له الصورة وبدأ برسم اللوحة في ١٢ كانون الثاني ١٨٢٤، وقد قُبلت في المعرض السنوي الذي افتُتح في ٢٥ آب من السنة نفسها. ولكن دولاكروا حين رآها أحسّ بالارتباك وعدم الرضى حتى إنّه طلب اذناً خاصاً بوضع اللمسات الأخيرة عليها. وكان له ما طلب فأنزل اللوحة الى إحدى الغرف الداخلية وعمل على تعديل بعض الألوان وتوضيح بعض التفاصيل. وهكذا فإن « مجازر ساقز » التي استغرقت عاماً كاملاً من التأمل وثمانية أشهر للتنفيذ عُدّلت في اربعة أيام.

ماذا تحتوي هذه اللوحة التي أثارت الجمهور والنقاد ؟

في اللوحة توزيع مسرحي لحوالي خمسة عشر شخصاً جُمعوا في مثلثات ثلاثة في واجهة اللوحة، بينما نرى في العمق مشهداً عاماً لجزيرة ساقز وقد لفتها أعمدة النار والدخان وأحاط بها بحر قاتم وأفق بالغ السواد. واللوحة تحاول إبراز مآسٍ ثلاث رافقت المجازر : الموت واليأس والسبي.

من جهة اليسار نرى المشهد الأول للمصيبة الكبرى وهو يمثّل الموت : امرأة تتكئ على كتف

رجل يحتضر وهو نصف عارٍ، وبقربهما فتاة ترفع رأسها مستعطفة ورجل ينظر نظرة مأساوية. وخلفهم وقف جندي تركي بقامته القاتمة يحمل بندقية ليجهز على الجميع.

بين المشهد الأول والثاني ترك دولاكروا فراغاً بسيطاً يمكّننا من أن نرى في العمق وبشكل غير واضح مذابح جماعية.

من جهة اليمين نرى المجموعة الثانية التي تبرز وجهاً آخر للمأساة وهو فقدان الأمل : امرأة عجوز تنظر بعينين مغرورقتين بدموع الألم واليأس، وتحدق في السماء التي ضنت بالفرج والمساعدة. وبدت بقربها جثّة أمّ ممدّدة على الأرض وقد تشنّجت يدها. أمّا ذروة الفظاعة فهو مشهد الطفل الرضيع الذي بقي حياً وهو يفتش عن ثدي أمه.

والوجه الثالث للمأساة هو السبي، حيث نرى في أعلى اللوحة على اليمين جندياً تركياً على صهوة جواده، وقد قيّد فتاة شابة بيديها وجرّها وراءه بعنف. وبمحاولة يائسة تلقي والده الفتاة بنفسها لاسترداد ابنتها، فيقابلها التركي بنظرة متعالية شاهراً سيفه لإبعادها.

مجموع هذه المشاهد الثلاثة يكوّن لوحة تختصر العنف والبربرية حيث العذاب الجسدي والنفسي يبدو واضحاً في غياب أية فسحة للأمل. إنها لوحة الشر المنتصر والسماء المتفرجة، صورة طغيان العنف والوحشية على الجمال والبراءة.

ولكي يُكسب دولاكروا لوحته صفة الواقعية حاول أن يعير رسم الملابس حقها من الاهتمام، فأتت دقيقة بألوانها وزركشتها، مما زاد في جمال وغنى اللوحة وابرازها اللون المحلي.

ورغم ردّة الفعل العنيفة للنقّاد الفنيين الذين اعتبروا اللوحة مجزرة للفن وأنها لا تتلاءم مع أبسط القواعد الفنية، عدا عن كونها مرهقة وغير واقعية، فقد اشترتها الدولة بستة آلاف فرنك، وأثبت دولاكروا وهو لا يزال في السادسة والعشرين من العمر بأنّه رسام يسترعي الانتباه وأنّه يمثّل تياراً جديداً في الرسم. لكنه كان في هذه اللوحة اوّل من أطلق بشكل واسع صورة الشرق المتمثلة بالعنف والبربرية والمشاهد الحسّية.

ب ـــ موت ساردنبال (١٨٢٨) La Mort de Sardanapale

في مطلع حياة دولاكروا الفنية لم يكن الاستشراق مرتبطاً بأي فكر سياسي؛ لذا فاليونانيون والأتراك كانوا يتساوون عنده ويعنون له فقط التغرّب والابتعاد عن الموضوعات المحلية والمبتذلة. وقبل أن ينفّذ مجزرته الثانية في معرض ١٨٢٨ رسم لوحات عدة مستوحاة من الشرق: « احتضار اليونان تحت أنقاض ميسولونغي » (١٨٢٦) La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi وهي المدينة التي قضى فيها الشاعر الانكليزي اللورد بايرون؛ « نزال الجاور والباشا » (١٨٢٧) Combat du giaour et du pacha حيث تشارك الخيّالة والجياد في عراك حامي الوطيس.

في تلك الحقبة كان دولاكروا يستعد لمعركته الثانية « موت ساردنبال » (١٨٢٨)، وقد بدا متأثراً بالشاعر الانكليزي بايرون الذي كان قد نشر عام ١٨٢١ مأساة مهداة الى الشاعر الالماني غوتيه بعنوان « ساردنبال » تروي نهاية هذا الملك الأشوري حوالي عام ٧٨٨ ق م. أمّا المقطع الذي يتلاءم مع اللوحة والذي يعتبر مصدر إيحاء دولاكروا فقد ورد كما يأتي : « ... ولمّا أحكم الثوار الطوق حول قصره، استلقى ساردنبال على سريره الفخم وطلب إشعال محرقة كبيرة، ثمّ أمر خصيانه وضباط البلاط بذبح نسائه وخدمه وحتى جياده وكلابه المفضلة، لأنّه رفض أن يحيا بعده كل من استخدمهم لإشباع نزواته ... وقد حزّ في نفس عائشة إحدى الوصيفات أن تلقى الموت على يد عبد فشنقت نفسها في أحد أعمدة القاعة. أمّا « بالياه » ساقية ساردنبال فقد أشعلت النار وألقت بنفسها في اللهيب المستعر ... »[٢].

وقد بالغ دولاكروا في إظهار فظاعة هذا المشهد التاريخي، فتخيّل صور المذبحة بكل تفاصيلها الدقيقة تاركاً للنار واللهيب مساحة ضيقة. وكما في « مجازر ساقز » اعتمد على المقابلة بين الجمال البريء والعنف البربريّ، مبرزاً موقف ساردنبال السادي واللامبالي وقد استرخى على سريره بكل برودة أعصاب، وموقف الجزّارين والضحايا المتشنج والعنيف.

---

٢ ـــ أنظر كتاب غي دومور : « دولاكروا رومنسي فرنسي »

– DUMUR, Guy: Delacroix, romantique français, Mercure de France 1973, P.92

وما يجب التنويه به هو أنّ هذه اللوحة من صنع خيال الرسّام لأنّه لم يكن بين يديه أيّة وثائق واقعية، فبدا الشرق الخيالي بلاد البذخ والعنف والمشاهد الحسيّة. من هنا نلحظ أنّ كل الحلى والمجوهرات التي جمعها في هذه اللوحة ليست الّا لتكحيل نظر المشاهد وإعطاء صورة اسطورية عن الشرق فيها الكثير من الغرابة. فسرج الحصان وبردعته مرصّعان بالجواهر، والوصيفات بدورهنّ رغم التعرّي مزيّنات بالحلى، الأقراط في الأذنين والأساور في اليدين والمعصمين والرجلين، والخواتم في الأصابع العشر والعقود تربط الشعر وتطوق العنق، بينما الكنوز المليئة باللآلئ والجواهر الثمينة والأحجار الكريمة مبعثرة في كل مكان.

والشرق هو أيضاً مصدر العنف. فالحصان الجامح يطعنه عبد بخنجر وهو يحاول الافلات؛ بينما يشد عبد آخر بكل قساوة إحدى وصيفات الملك ويدخل في قلبها خنجراً كبيراً. أضف الى هذه الوحشية مشهد إغماء احدى الوصيفات وهي تنتظر الموت، فيما تقضي ثانية على نفسها شنقاً وثالثة حرقاً. فالمشهد بأكمله تنويع لصورة واحدة وهي العنف والموت والبربرية الآتية من الشرق.

أمّا الفكرة الثالثة فهي أنّ الشرق مصدر الجمال الحسّي. فالنساء جميلات وعاريات. وربما كانت هذه اللوحة في نتاج دولاكروا الأكثر إبرازاً للعري ولاستعراض الأجساد بصورة حسيّة، وكأنّ المرأة في الشرق لا تعني الّا الجمال واللذة. هذا الجمال البريء تقضي عليه البربرية السائدة في الشرق، وهنا تأكيد للفكرة التي رأيناها في اللوحة السابقة.

ولا بد من التنويه بلعبة الألوان. فاللونان السائدان هما الأحمر والأسود، مزيج من دم ونار ودخان. في عمق اللوحة دخان أسود ينبعث من الحريق، يتناغم معه لون العبد ذي الهامة العملاقة الذي ينحر الحصان، ولحية ساردنبال الطويلة السوداء. ما عدا ذلك فاللون الأحمر يطغى على كل اللوحة. فغطاء سرير الملك أحمر وكذلك سرير الوصيفة المطعونة والأخرى التي تنتظر. سرج الحصان مزيّن بالأحمر وكذلك رسن اللجام ومنديل العبد وصندوق الحلى. من وسط هذين اللونين القاتمين تبرز أجساد الجميلات تلمع كاللؤلؤ قبل أن تهوي في قبضة العنف.

أتت هذه اللوحة متمّمة لمجازر ساقز وكأنها انتصار للنزعة الرومنسية عند دولاكروا. وكانت ردة الفعل عنيفة أيضاً، اذ لم تتورع الأوساط الرسمية عن اظهار امتعاضها، وهذا ما عبّر عنه الكونت



٧ ـــ اوجين دولاكروا: مجازر ساقز (١٨٢٤).



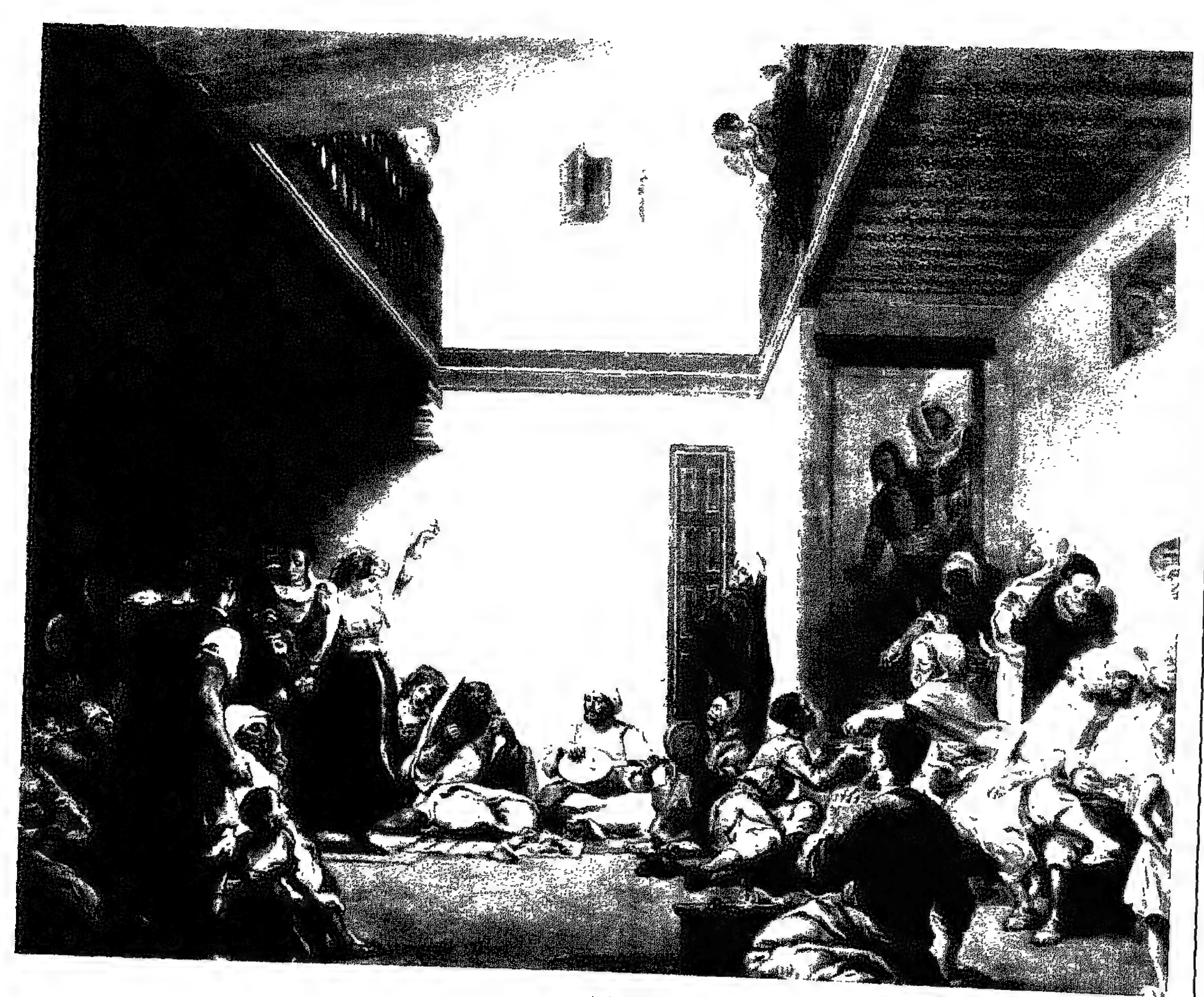
اوجين دولاكروا: مجازر ساقز (تفصيل).



۸ ــ اوجین دولاکروا: موت ساردنبال (۱۸۲۸).



٩ ــ اوجين دولاكروا: نساء من الجزائر (١٨٣٤).



١٠ ــ اوجين دولاكروا: عرس يهودي في المغرب (١٨٤١).



١١ ـــ اوجين دولاكروا: ممثلون هزليون عرب (١٨٤٨).



١٢ ـــ اوجين دولاكروا: عراضة أو تمارين مغربية (١٨٤٨).



١٣ ــ اوجين دولاكروا: جباية الضريبة العربية (١٨٦٣).

دولاروشفوكو De la Rochefoucauld مدير الفنون حين توجّه الى الرسام بقوله : « إذا كان هذا هو اسلوبك في الرسم فلا تنتظر مني من الآن وصاعداً أي تكليف لعمل رسمي ». فما كان من الرسّام الّا ان أجاب : « إنّ الدنيا بأسرها لن تمنعني من رؤية الأشياء على طريقتي الخاصة ». وشكّل هذا الجواب القاطع برنامج عمل للمرحلة القادمة في الرسم بعد أن أُغرقت الفنون ولسنين طويلة بقواعد وشروط منعتها من التخلّص من ثقل التقاليد الموروثة.

ورغم إمعان النقاد في تهشيم اللوحة فقد ناصر دولاكروا مجموعة من الشباب الذين بدأوا يتحسّسون التغيير في الأساليب البالية، وكان على رأسهم الشاعر فيكتور هوغو الذي كان يخوض معركة الأدب الرومنسي بعد صدور مسرحيته « هرناني » Hernani والذي اعتبر بأنّ في اللوحة من الروعة والفخامة ما يجعلها تخفى على النظرات السطحية.

ثالثاً : الشرق الحقيقي

أ ــ « نساء من الجزائر » (١٨٣٤) Femmes d'Alger

كانت رحلة دولاكروا الى المغرب محطة أساسية قلبت مفاهيم كثيرة لديه ومحت من مخيلته كل الصور المغلوطة التي بنى عليها مفهومه للشرق. وشكّلت هذه الرحلة معيناً لا ينضب عبّ منه رسّامنا مواضيع كثيرة وفتحت أمامه آفاقاً واسعة. ويمكننا القول إنّه من بين الرسوم والمائيات واللوحات لا بدّ أن نشير الى اللوحة التي ترتدي طابع الأهمية وتسترعي انتباهنا بشكل لافت وهي « نساء من الجزائر » التي عرضها عام ١٨٣٤ وهي تخلّد معرفته المباشرة بسرّ من أسرار الشرق الا وهو المرأة. ونستنتج من الرسوم الأولية التي هيّأت لهذا العمل الضخم بأنّ دولاكروا تمكّن من زيارة أكثر من منزل، وقد حاول رسم أكثر من امرأة سواء منفردة أو بين مجموعة محاطة بمتاع يلتصق بحياتها اليومية من حلى وسجاد ونارجيلة الخ. من هنا أتت اللوحة كتجميع لمشاهداته وليس مشهداً مستقلاً استرعى انتباهه.

ويبدو أنّ النساء الجزائريات تركن أثراً بالغاً في مخيلة دولاكروا. فالمرأة الشرقية تجيد إبراز جمالها بلباس الحرير والأقمشة المطرّزة بالذهب وهي تحسن اختيار صباغ الشعر الممزوج بالحنّة الذي يتلاءم مع لون بشرتها، وكثيراً ما تزيّن شعرها بوردة طبيعية أو بزهرة ياسمين. انها تتأنق وكأنها في عرس دائم ولا تتهاون في أية لحظة في العناية بمظهرها. جمع دولاكروا انطباعاته كلها في هذه اللوحة فرسم ثلاثة وجوه تشكّل نماذج لنساء شرقيات وألبسها من الحلى ما تنوء به امرأة ووضعها في إطار اعتبره نموذجاً لخدر النساء في الشرق. فاللوحة استعراضية أكثر منها واقعية، استعراض لنماذج بشرية واستعراض لملابس وحلى شرقية. كما أنها تصوير لإطار شرقي وطريقة عيش.

ما يلفت الانتباه لأول وهلة في هذه اللوحة هو الدراسة المعمّقة للأزياء الشرقية التي ارتدتها النسوة الثلاث. فلو أخذنا على سبيل المثال المرأة التي على اليسار نراها شبه ممددة على سجادة من الصوف المزركش وقد ربطت شعرها بمنديل اسود تتدلى من أطرافه النقود الذهبية، فيما يتدلّى من أذنيها أقراط من الحلى الثمينة، ويطوق عنقها عقد من ستة حبال من اللؤلؤ يتوسّطه حجر كبير من الياقوت الاسود. ساهم في إبراز هذا العقد فتحة قميص داخلي غطّى صدرها وترهّل حتى وسط الساقين ليلامس سروالاً أخضر باهت اللون. وفوق القميص لبست عباءة مقصّبة ليمونية يتداخل فيها الأخضر والذهبي. واكتمل عرض الملابس بسروال نصفي يضيق عند الساق، ارتدت فوقه ما يسمى بـ « الفوطة » وهي قطعة من الحرير الموشّى بالذهب تغطي قسماً من العباءة. ثمّ شدّ الخصر بشكل مغناج حزام من الحرير المطرّز. ومن الملابس الى الحلى : ففي المعصمين أساور من ذهب وفي الأصابع خواتم من لؤلؤ وياقوت وفي الرجل خلخال مذهّب. أمّا ملابس المرأة التي في الوسط والأخرى التي على اليمين فلا تقل جمالاً وإن تكن أقل بذخاً. وفي هذه اللوحة يُبرز دولاكروا الإطار الشرقي. فالمقصورة نموذج لبناء شرقي جميل : أرض رخامية متناسقة الأشكال وحائط يزهو برسوم فنية تتوجها مزهرية جميلة وتتربع في وسطه مرآة ضخمة ذات إطار محفور. هذا بالاضافة الى النارجيلة والوسادات المزركشة وغيرها من تحف الشرق الجميلة.

ولا بدّ من القول بأنّ هؤلاء النسوة الثلاث لا يمثلن أية قضية على الاطلاق ولا نلاحظ على

وجوههن أي تعبير واضح عن الرضى أو الحزن أو الارتياح أو الثورة. فالنظرات شائحة الى البعيد ولا نعرف بماذا تحدق. المرأة هنا حلية جميلة وضعها الرجل داخل منزله ليزيّن بها داره. إنها كائنات لا قضية لها وهي تعيش كالأزهار تنشر عطرها بشكل مجاني بانتظار ان تذبل. إنها على حد قول بودلير « قصيدة مليئة بالراحة والسكون تثقلها الملابس الغنيّة ويفوح منها عطر جميل يقودنا الى أماكن بعيدة يرفرف فوقها الحزن ».

ومن هذه اللوحة الضخمة استوحى دولاكروا لوحات اخرى عرضها لاحقاً نذكر منها :

« يهودية جزائرية تتبرج » (١٨٤٧) Juive d'Alger à sa toilette

« نساء من الجزائر داخل المنزل » (١٨٤٩) Femmes d'Alger dans leur intérieur

« امرأة في لباس شرقي ممددة على أريكة » (١٨٤٩) Femme en costume oriental sur un sofa

« امرأة جزائرية مع كلب سلوقي » (١٨٥٤) Femme d'Alger avec un lévrier

واذا ما قارنّا بين لوحات دولاكروا قبل زيارته للمغرب وبعدها نلاحظ أنّ هناك أشياء هامة قد تغيّرت جذرياً. فالمرأة مثلاً لم تعد تمثّل في ذهنه العري والاباحية والأشكال الحسيّة والإغراء كما رأينا في « موت ساردنبال » بل أصبحت كائناً بشرياً رغم الهالة التي بقيت تحيط بخفايا حياتها داخل الخدر. وحصل تغيير آخر في الألوان. فالشرق لم يعد بلد الألوان الزاهية إذ إن الأحمر القاني والأسود المظلم تركا المجال للألوان الممزوجة الناعمة والطرية. ولم يعد الشرق أخيراً أرض العنف والقتل والدمار والدم والمجازر والمشاهد المثيرة وإنما بلاد لها تقاليدها وعاداتها يمكن التوصل الى فهمها والتعلق بها اذا ما استطعنا دخول أعماقها.

ب ـــ « عرس يهودي في المغرب » (١٨٤١) Noce juive au Maroc

« ممثلون هزليون عرب » (١٨٤٨) Comédiens bouffons arabes

شكّلت رحلة الشرق كشفاً رائعاً بالنسبة لدولاكروا الذي أحاط بالحياة الشرقية بكل تنوعها فعبّر عن ذلك بلوحات عديدة تناولت معظم نواحي الحياة العربية. من ضمن هذا المسار اخترنا لوحتين لاقتا استحساناً اذ عالجتا مواضيع من الحياة اليومية : « عرس يهودي في المغرب » و « ممثلون هزليون عرب ».

في لوحة العرس تصوير لاحتفال شعبي يتجسد رقصاً وغناءً وعزفاً ويجري في بهو منزل أهل العروس التي احتجبت في الداخل تراقب المشهد خفية. وقد أولى الرسّام ترتيب المشاركين بالعرس أهمية كبيرة. من جهة الشمال تكدّست النساء وأمامهنّ الأولاد بينما تجمّع الرجال جلوساً أو وقوفاً من ناحية اليمين. ومن شرفة البهو أطلّت بعض النساء برؤوسهنّ لمراقبة المشهد. في الوسط جلس عازف الكمان وضارب الدف والمغني. وجرت التقاليد أن تشارك النساء فقط بالرقص مداورة وسط تصفيق الحاضرين.

أمّا من جهة الرجال فقد تربّع بعض الوجهاء المغاربة الذين يُعتبر وجودهم تكريماً لأهل العروسين وقد بدوا يتبرعون بالمال للعازفين والمغنين. أمّا الجِدّة في هذه اللوحة فهي لعبة الأضواء والألوان. فبينما كان الشرق بلد الأنوار المحرقة والمثيرة للأعصاب والألوان الحادة والزاهية، نرى الألوان مخففة صهباء وخافتة تبعث في النفس الراحة والطمأنينة. وهذا ما لاحظه الناقد الفني شارل بلان في تعليقه على هذه اللوحة : « لونان متناغمان، الأحمر والأخضر، يطغيان في اللوحة ويشكّلان محورها الأساسي ويتلاءمان مع حركتين أساسيتين : الموسيقى والرقص. فالنور الهابط من شمس الظهيرة الى داخل البهو نور شعشع لا حدة فيه، وبدل أن يُحرق يبعث في النفس الانتعاش. أمّا اللون الأحمر الذي يلوّن سقف المنزل وينعش جوانب الشرفة فيختلط بالبرتقالي الناعم الذي نراه في السلم على اليمين ليجعلنا نتحّسس دونما ازعاج أنّ في الخارج شمساً متأجّجة. فمجموعة الألوان

الدافئة المشتقّة من الأحمر وقد خُفّفت بالظل ومجموعة الألوان الهادئة وقد وُضعت في الضوء تعطي إحساساً فريداً بالطراوة تحت شمس أفريقية ... »[٣].

وهكذا تتتالى اللوحات عند دولاكروا والتي تعبّر عن الحياة اليومية بكل بساطتها. فالشرق لم يعد يرمز فقط الى الأحداث الكبرى وعظائم الأمور، كما أنّ الألوان التي ترمز اليه لم تعد الألوان القانية والحادة ولا الشمس المحرقة. ويمكننا ذكر عشرات اللوحات التي تصبّ في هذا التوجه الجديد عند دولاكروا مثل لوحة « ممثلون هزليون عرب » التي عرضت في متحف مدينة تور الفرنسية عام ١٨٤٨. في هذه اللوحة لا يجب التفتيش عن الحدث لأنّ المشهد جدّ اعتيادي في المغرب. إنما أهمية اللوحة تكمن في تناغم الألوان. فاللون الأخضر بكل درجاته وتنوعه يتضارب ويتلاقى في الوقت نفسه مع بعض الألوان الحادة كاللون الأحمر الذي طغى على ملابس الأشخاص. فاللوحة دراسة ألوان وأزياء وتعابير انسانية. من هنا تنوّعت الملابس الشعبية الواسعة والفضفاضة التي تعطي الحرية في الحركة والنوم والجلوس وركوب الخيل.

أما اللوحات المستوحاة من هذه الرحلة والتي تعبّر عن نظرة جديدة الى الشرق فلا تحصى وقد ذكرنا قسماً منها آنفاً. هذا عدا عن مئات الرسوم الأولية التي ملأ بها مفكراته والتي أرفقها بملاحظات عن الألوان والأشكال، وهي محفوظة في قاعة الرسوم في متحف اللوفر في باريس.

رابعاً ـــ حصيلة زيارة الشرق

يعتبر دولاكروا الرسّام الذي فتح أبواب الشرق على مصراعيها أمام الفنانين الأوروبيين وخاصة الفرنسيين منهم. فقد تمكّن من تجسيد مواضيع بقيت وهماً في خيال الأوروبيين كخدر النساء والفروسية والعادات العربية الخ ...

ولكن ماذا كانت حصيلة زيارة دولاكروا على الصعيد الفني ؟

---

٣ ـــ انظر كتاب شارل بلان : « فنانو زماني »
. – BLANC, Charles: Les artistes de mon temps, Firmin Didot 1876, P.70

١ ــ اكتشف فناننا الحياة العربية بكل وجوهها الانسانية. وما يلفت انتباهنا هو أنّ دولاكروا لم يرسم الّا القليل من المشاهد الطبيعية بينما رسوم الأشخاص منفردين أو ضمن مجموعة لا تحصى. وقد دوّن في مفكرته ألوان الأزياء ونبل الحركات التي تدل على اعتزاز العربي وعنفوانه، وأبرز مثال على ذلك لوحته الشهيرة « مولاي عبد الرحمن ». أمّا نظرته الى المرأة الشرقية فقد تغيّرت ولم يعد ابرازها في الرسم فقط لاثارة المشاعر الحسيّة. من هنا نرى أنّ التعري الذي ساد لوحاته قبل سفره الى المغرب والذي كان يشكل القاسم المشترك لمعظم لوحات الرسّامين الاستشراقيين قد تضاءل بشكل ملحوظ.

٢ ــ تعرّف دولاكروا في الشرق الى عالم الحيوان وخاصة الأحصنة العربية المطهّمة التي احتلّت في أعماله مكاناً مرموقاً. وقد شاهد بأم العين عراكاً بين حصانين أصيلين رسمه فوراً ليشكّل فيما بعد موضوع لوحته : « أحصنة عربية تتناحر في اسطبل ». فالأحصنة استرعت انتباهه لما لها من عزم وأنفة وقد تتخلّص من الخيّالة لتقوم فيما بينها بمعارك تدوم ساعات طويلة فتعض بعضها بعنف دون أن يمكن تفريقها بسهولة. ومشاهد صيد الوحوش كثيرة كذلك وتعبّر عن عنف إذ يختلط الرجال بالأحصنة والأسود في مشهد مثير. من بين هذه اللوحات :

« لبوة تهاجم حصاناً » (١٨٤٢) Cheval attaqué par une lionne

« أسد يفترس حصاناً » (١٨٤٤) Lion dévorant un cheval

« صيادون عرب في حالة ترصّد » (١٨٤٧) Chasseurs arabes à l'affût

« أسد ينهش جثة عربي » (١٨٤٧) Lion dévorant le cadavre d'un arabe

« صيد النمر » (١٨٥٤) Chasse au tigre

« صيد الأسود » (١٨٥٥) Chasse aux lions

٣ ــ لقد ساعد احتكاك دولاكروا بالشرق على فهمه الحياة في العصور القديمة. فالوجوه التي رسمها في المغرب تأخذ بعداً تاريخياً لتمثل المشاهير من حكماء وساسة مروا في تاريخ الحضارة الرومانية أو اليونانية أو ممن عاشوا في زمن العهد القديم في فلسطين. راح فناننا يرسم الفقراء والمتسوّلين الممّددين في الشوارع، كما الرجال أصحاب النظرة المتعالية المجلببين بالبرانس الطويلة

يزيّن بها جدران قصر البوربون ومكتبته. لقد اتخذت هذه النماذج البشرية التي التقاها في المغرب بعداً كبيراً في مخيلته جعلها أكثر جمالاً ووقاراً مما هي في الواقع. ولا بد هنا من ذكر الرسالة التي وجهها الى صديقه بيّاريه Pierret في ٢٩ شباط ١٨٣٢ : « تصوّر ماذا يعني ان ترى أمامك مع خيوط الشمس المذهبة عند المغيب أشخاصاً يشبهون القناصل الرومانية أمثال كاتون وبروتوس، إما ممدين على الأرض أو متجوّلين في الشوارع وهم ينتعلون حذاء بالياً دون أن تنقصهم النظرة المتعالية التي كان يتحلّى بها حكام العالم الرومان ... هؤلاء الناس لا يملكون من حطام الدنيا سوى خرقة بالية بها يتستّرون وبها ينامون وبها يدفنون، وأراهم سعداء أكثر ممّا كان شيشرون على كرسيه العاجي ... انّ العالم القديم لم يكن قط أكثر روعة وجمالاً ... »[٤]

٤ ــ أخيراً اكتسب دولاكروا نظرة فنية جديدة ستزوّده بالصور الجميلة طيلة حياته. فقد تعرّف عن كثب على الحياة العربية وعلى الطبيعة العربية وعلى الأزياء والألوان، فأصبح ميّالاً الى الدقّة والواقعية والابتعاد عن المغالاة والمبالغة والشطحات الخيالية.

تعتبر رحلة دولاكروا وعن حق محطة أساسية في تاريخ الاستشراق الفني. ولا عجب أن نرى هذا التيار ينمو، ويتزايد عدد الرسّامين الشباب الذين اعتبروا الشرق مدخلاً لشهرتهم. وتحرّر

---

٤ ــ أنظر رسالة ٢٩ شباط ١٨٣٢.

الفنانون من عقدة ايطاليا ليقعوا هذه المرّة في الشرك العربي. ولكن أيّا من هؤلاء الرسّامين لم يستطع منافسة دولاكروا الذي ظلّ اسمه مقروناً بالشرق حتى أيامنا الحاضرة.(٥).

٥ ــ للاطّلاع بصورة شاملة على حياة ونتاج دولاكروا، يمكن العودة الى المراجع التالية :

Ecrits de DELACROIX:

- Journal, édité par A. Joubin, 3 vol. Paris 1960
- Correspondance générale, éditée par A. Joubin, 5 vol. Paris 1936-1947
- Lettres intimes, éditées par A. Dupont, Paris 1954
- Oeuvres littéraires (articles publiés par l'artiste) éditées par E. Faure, 2 vol. Paris 1923

Ouvrages sur DELACROIX:

- SERULLAZ, M.: Delacroix, aquarelles de Maroc, Paris 1951
- JOHNSON, L.: Eugène Delacroix, Toronto 1962
- ESCHOLIER, E: Eugène Delacroix, Paris 1963
- SJOBERG, Yves: Pour comprendre Delacroix, Paris Beauchesne, 1963
- DUMUR, Guy: Delacroix, romantique français, Paris Mercure de France 1973
- SERULLAZ, M. Delacroix, Paris, 1981

الفصل الرابع

الرسّامون العسكريون

أولاً : « قصة المروحة » واحتلال الجزائر

كان لفرنسا رغبة في بسط نفوذها السياسي والعسكري على الجزائر لأسباب كثيرة يأتي في طليعتها العامل الاقتصادي. فالجزائر بلاد غنية واسعة يمكن أن تكون مورداً للكثير من المواد الأولية، كما تصلح سوقاً لتصريف البضائع. وقد أرسلت فرنسا قبل عام ١٨٣٠ حملتين بقصد احتلال الجزائر، الأولى عام ١٦٨٢ والثانية عام ١٦٨٨. وفي عام ١٧٨٢ اقترح كيرس قنصل فرنسا على حكومته احتلال الجزائر لأهميتها الاستراتيجية والاقتصادية، ثم كرّر اقتراحه عام ١٧٩١. بدوره بونابرت راودته فكرة اتخاذ مالطة عام ١٧٩٨ منطلقاً للهجوم على شواطئ المغرب العربي كله، لكن هزيمة أبو قير صرفته عن ذلك.

أما الأسباب المباشرة فكانت قضية ديون متوجبة لشركة « بكري » إحدى اكبر المؤسسات المالية اليهودية الجزائرية بذمة الحكومة الفرنسية منذ سنوات عديدة (ابتداء من عام ١٧٩٣)، وقد تراكمت هذه الديون حتى وصلت الى مبلغ ٢٤ مليون فرنك. تبنّت حكومة الجزائر موقف « بكري » وجيّرت الديون لصالحها. ترافق ذلك مع تعيين السيد دوفال Duval كقنصل لفرنسا في الجزائر. وكان دوفال شخصاً مشبوهاً ذا طباع حادة، يتقن العربية والتركية بطلاقة. وقد أرسل حسين، داي الجزائر اكثر من رسالة الى الحكومة الفرنسية يطالب باستبداله لأنه بتصرفاته يسيء الى حكومته، ولكنه لم يلقَ أذناً صاغية لدى الحكومة الفرنسية.

في ٢٩ نيسان ١٨٢٧ حضر دوفال قنصل فرنسا لتقديم فروض التهاني للداي حسين بمناسبة عيد النصر، وخلال الزيارة استفسر الداي عن سبب تأخر الحكومة الفرنسية في الاجابة عن الرسائل التي تطالبها بدفع ديونها للجزائر، فرد القنصل رداً فيه كثير من الغطرسة وعدم التهذيب والمساس بالمعتقدات، مما أثار حمية الداي الذي ضربه ثلاث مرات بمروحة كانت بيده ثم أشار عليه بالخروج. وقد تفاوتت طريقة سرد الحادثة من قبل الداي ومن قبل السفير. ففيما يعتبر الداي ان السفير اهان الديانة والمعتقدات الاسلامية وان المروحة لامست السفير مصادفة بينما كان يأمره بالخروج، روى السفير بأنه كان بالغ التهذيب وان الداي انهال عليه بالضرب والإهانات. على كل

حال اعتبرت فرنسا هذا الحادث افتئاتاً على كرامة الدولة الفرنسية. فطالبت في البدء باعتذار رسمي لتتبعه بحصار للشواطئ الجزائرية عام ١٨٢٩. ثم كانت هذه الحادثة السبب المباشر الذي تذرعت به الدولة الفرنسية لإعلان الحرب على الجزائر في ٢٥ أيار ١٨٣٠ وتمكنت من احتلالها في السنوات التي تلت (١٨٣٠ ــ ١٨٤٤).

بالطبع ترافقت الحملة على الجزائر مع مناقشات حامية في البرلمان الفرنسي، وترددت الحكومة كثيراً في اتخاذ القرار لما يستلزم من خسائر مادية وبشرية؛ من هنا كان قرار الاحتلال الجزئي لبعض مناطق الجزائر في بادئ الأمر، ومن هنا أيضاً التغييرات المتكررة للحكام (٧ في عشر سنوات). وقد أعقب ذلك المقاومة التي أعلنها عبد القادر وما كان لها من انعكاسات سيئة على الجيش الفرنسي الذي لم يستطع بسط سيطرته الفعلية على المدن والمواقع الاستراتيجية الا عام ١٨٤٨. وأتى قرار زرع المستعمرات الأوروبية في الجزائر ليزيد الموضوع تعقيداً ابتداء من عام ١٨٣٤ بين المؤيدين والمعارضين. وقد أورد المعارضون بعض النصوص المثيرة التي تبرز قلق المستوطنين الأوائل وخوفهم على مصيرهم، منها العريضة التي وقّعها مستوطنو قرية بوفارق عام ١٨٣٨ الى الحاكم العسكري الفرنسي : « إن مساكننا معزولة وبعيدة عن بعضها بعضاً ... كل ليالينا نمضيها بالرعب، يا حضرة الحاكم، إما من اصوات الطلقات النارية، وإما من الحرائق، أو من الصرخات اليائسة التي تطلقها بعض الضحايا. وفي كل صباح نتساءل : من سُرق في الليل الفائت ؟ من اغتيل ؟ ان الحامية لا تكفي ... »[1]

هذا الجو المتوتر الذي كان له الصدى الواسع في الصحافة الفرنسية حوّل الأنظار باتجاه المشكلة الجزائرية. فالأعمال العسكرية والبطولات و « عظمة فرنسا » عادت تغذّي مخيلة الكتّاب والرسّامين بعد أن دغدغتها الحملة الفرنسية على مصر.

---

١ ــ أنظر كتاب مونييه وجاردان « تاريخ » (التوسع الفرنسي من ١٨١٥ الى ١٨٤٨)

– MONNIER (J) et JARDIN (A): Histoire (l'expansion française de 1815 à 1848) F. Nathan 1960, P. 429

وهكذا ابتداء من عام ١٨٣٠ بدأت تغزو المعارض الفنية السنوية لوحات مستوحاة من حرب الجزائر. واستغل هذا الموضوع في البدء فنانون مغمورون لم يستطيعوا تخليد اسمائهم أو التأثير في الجمهور أمثال : لانغلوا Langlois، جيلبير Gilbert، غودان Gudin، كريبان Crépin وغيرهم. وقد جاءت معظم لوحاتهم تكراراً باهتاً للمشاهد نفسها، علماً بأن اكثر هؤلاء الرسّامين تخيّلوها نقلاً عن سرد بعض العسكريين للوقائع الحربية.

وممّا زاد في تبسيط وتشويه هذه الوقائع هو أن وزير الحربية الفرنسي أعطى أوامره لبعض الرسّامين بالانضمام الى فيالق الجيش ورسم البطولات والأمجاد العسكرية للتأثير في الجمهور الذي كان لا يزال متأرجحاً بين الرفض والتأييد. من هؤلاء الرسّامين نذكر : فور Fort، جونيه Genet، لوبلان Leblanc، فيلوبوتو Philoppoteaux وغيرهم.

ثانياً : أوراس فيرنيه Horace Vernet

من بين مجموعة الرسّامين « الرسميين » استطاع اوراس فيرنيه (١٧٨٩ ــ ١٨٦٣) ان يخلّد اسمه وان يحظى بشعبية واسعة في تلك الفترة ويترك أثراً في تاريخ الاستشراق الفني.

كان فيرنيه سليل عائلة اشتهرت بالرسم. فجدّه جوزف فيرنيه كان رسّاماً معروفاً في القرن الثامن عشر، وكذلك والده الذي اشتهر برسم المعارك الحربية وكان مقرّباً من كبار النبلاء الذين خلّدهم برسوم شخصية.

أما أوراس، ورغم أن عائلته مؤيدة للملكية، فقد ناصر نابليون، ثم أتت ثورة ١٨٣٠ لتحمل الى السلطة صديقه لويس فيليب. وعلى ما يبدو كان له سهولة الانتقال من تأييد هذا الحكم أو ذاك دون أي تمسّك بالمبادئ.

بدأ حياته الفنية برسم المعارك الحربية والمشاهد المأساوية متأثراً بالتيار الرومنسي الذي كان سائداً. ثم أوفدته الحكومة الفرنسية الى الجزائر.

لم يستطع فيرنيه أن يعطي جديداً، وهو بنظر الكثير من النقّاد الفنيين في عصره رسّام فاشل،

حتى أن بودلير رأى فيه « موهبة فنية سلبية ». أما اللوحة الأولى المستوحاة من الشرق فكانت « الحكواتي العربي » (١٨٣٣) Le conteur arabe، أتبعها بسلسلة لوحات ذات طابع ديني تمثّل مراحل من التوراة، وقد ألبس اشخاصه ثياباً عربية كالتي رآها في الجزائر. من هذه اللوحات :

« يهوديت وأليفانا » (١٨٣٥)، Judith et Holopherne

« ابراهيم يطرد هاجر واسماعيل » (١٨٣٧) Abraham renvoyant Agar et Ismaël

« ارميا أمام القدس المهدّمة » (١٨٣٨) Jérémie devant les ruines de Jérusalem

« يهوذا وتامار » (١٨٤٠) Juda et Tamar

« السامري الصالح » (١٨٥١) Le Bon Samaritain

« ثياب يوسف » (١٨٥٣) Les vêtements de Joseph

ورغم كونه رسّاماً من الدرجة الثانية فقد انهالت عليه العروض الرسمية، فطلب اليه لويس فيليب أن يزيّن قاعة رئيسية في المتحف العسكري الذي استحدثه في فرساي. فما كان من فيرنيه الا اختيار أحداث من احتلال الجزائر، فرسم ثلاث لوحات: « حصار قسنطينة » Le siège de Constantine، « قتال الحبرة » Combat de l'Habrah، ثم لوحته الضخمة الشهيرة « استسلام قبيلة عبد القادر » Prise de la smalah d'Abd et Kader التي بلغ طولها ٢١,٣٩ متراً. وقد أثارت هذه اللوحة التي عُرضت عام ١٨٤٥ انتقادات حادة لأحداثها الملحمية، وكأنها تمثّل أكثر من معركة في لوحة واحدة. أضف الى ذلك خلّوها من الدقة والواقعية.

واقتصر نتاج فيرنيه في المعارض السنوية تقريباً على المواضيع الشرقية، منها : « مقهى في قسنطينة » Un café à Constantine، « تاجر شرقي » Marchand oriental، « عرب في الصحراء » Arabes dans le désert، « استقبال المبعوث الفرنسي في المغرب » Réception au Maroc de l'envoyé de France، « الجيش الفرنسي يحتل موزايا » L'armée française occupe Mouzaïa.

وقد شُغف فيرنيه بالأسفار، فزار المغرب ومصر وسوريا ولبنان وفلسطين حيث أوحت له المناظر الغريبة بمجموعة من اللوحات تجاوزت الخمسمائة، ولكنها لم تؤمن له الموقع الهام في عالم الاستشراق. فبقدر ما كانت تهبط عليه الإنعامات الرسمية والأوسمة، كان الجمهور يبتعد عنه

والنقاد ينهالون عليه بالتجريح والتشويه، حتى إنه في نهاية القرن التاسع عشر تحاشى الكثير من النقاد والكتّاب ذكر اسمه. وقد بقي مغموراً طيلة القرن العشرين، ولم يُصر الى التفتيش عن لوحاته وعرضها الا عام ١٩٨٠ في باريس وروما.[٢]

ثالثاً : ادريان دوزا Adrien Dauzats

أما الرسّام العسكري الذي تحلّى بالدقة ورسم الشرق بمحبة فهو أدريـان دوزا (١٨٠٤ ــ ١٨٦٨)؛ ورغم جهوده لم يستطع ان يوازي مرتبة دولاكروا أو شاسيريو في عالم الاستشراق الفني.

كان دوزا يحب الأسفار، وأكثر ما كان يجذبه هو الشرق. وبحكم صداقته وتعاونه مع البارون تايلور Taylor سنحت له الفرصة لمرافقته الى مصر بعد أن كُلّف البارون من قبل الحكومة الفرنسية بالذهاب الى بلاد النيل والتفاوض مع محمد علي لكي يتم نقل المسلّة[٣] من الأقصر الى فرنسا. وقد دامت إقامته في الشرق ستة أشهر (نيسان ــ تشرين الأول ١٨٣٠) قضاها في التنقل بين وادي النيل وصحراء سيناء حيث أدهشه تصميم وتزيين كنيسة القديسة كاترين الأثرية. ومن مصر انتقل لزيارة فلسطين وسوريا ولبنان، فاستوقفته قلعة تدمر وهياكل بعلبك. ورغم أنه لم يعد من هذه الرحلة بلوحات حقّقت له الشهرة، فقد عاد بانطباعات غنية دوّنها في كتاب اصدره عام ١٨٣٩ « خمسة عشر يوما في سيناء » Quinze jours au Sinaï. أما الانطباعات الفنية فقد ضُمّنت في كتاب صدر للبارون تايلور في السنة نفسها « سوريا، مصر، فلسطين واليهودية » La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judée حيث نجد مئات الرسوم من انجاز دوزا، وهي وثائق حية عن فن العمارة وعن

---

٢ ــ للتعمق اكثر في نتاج فيرنيه، راجع :

– ROUJON, H.: Horace Vernet Paris 1913

٣ ــ المسلّة (Obélisque) : نصب عمودي من الفن المصري القديم، وقد نُقل هذا النصب من الأقصر ورُكّز في ساحة الكونكورد في باريس.

الأزياء والوجوه الشرقية. وكانت هذه الرسوم معيناً لدوزا عاد اليه مراراً حين رسم لاحقاً لوحات تمثل الشرق مثل :.

« دير القديسة كاترين في طور سيناء » (١٨٤٥) Le couvent de Sainte-Catherine, mont Sinaï.

« كنيسة دير القديسة كاترين في طور سيناء » (١٨٥٠) L'église du couvent de Sainte-Catherine au mont Sinaï.

« داخل مسجد مرستان في القاهرة » (١٨٥١) Intérieur de la mosquée de Mourestan au Caire.

« مدفن السلطان في القاهرة » Tombeau du Sultan au Caire

« مسجد في القاهرة » Mosquée au Caire

« مدفن السلطان قلاون » Tombeau du Sultan Kaloun

من خلال هذه العناوين نلاحظ أن دوزا كان ميّالاً الى رسم فن العمارة لأنه بطبعه يحب الآثار القديمة وكان يهوى التنقيب عن الماضي الغابر. لذا فرحلة مصر لم تحوّله الى دراسة النماذج البشرية بل عمّقت عنده الشعور بحب المباني والمناظر الجميلة التي رسمها بكل دقة فالتقت عاطفته بالحجر.

أما الدافع الآخر لاتجاه دوزا نحو الرسم الاستشراقي فكان تكليفه من قبل الحكومة الفرنسية بمواكبة الدوق دورليان وتسجيل وقائع الحملة على قسنطينة التي كانت تشكّل المتاعب للحكومة بثوراتها المتكررة. وصلت الحملة الى الجزائر ــ العاصمة في ٢٥ ايلول ١٨٣٩، ومن ثم توجهت الى قسنطينة عبر بجاية وجيجل وسطيف حيث شهد دوزا بأم العين استسلام المقراني. وتابعت الحملة المؤلفة من ثلاثة آلاف جندي سيرها متسلقة سلسلة جبال جرجة عبر وادي بيبان المعروف بـ « بوابة الحديد ». وكان دوزا يدوّن مشاهداته بدقة، خاصة الطبيعة الصخرية الوعرة وما توحيه من رهبة. وقد ظهرت أولى رسومه في كتاب شارل نوديبه Charles Nodier الذي كان الدوق

دورليان قد كلفه بدوره بتدوين وقائع الحملة التي اعتبرها من أهم الأحداث العسكرية في حرب الجزائر[٤].

ثم تتالت الرسوم الزيتية والمائية التي تعطينا عن هذه المعارك صورة حيّة وواقعية، منها :

« حملة بوابات الحديد » Expédition des portes de fer، « السور الثالث لبوابات الحديد » Troisième muraille des portes de fer، « ممر بيبان » Le Passage des Bibans، « مخرج بوابات الحديد » Sortie des portes de fer.

يعتبر دوزا من الرسّامين الاستشراقيين الذين اعتمدوا الدقة في أسلوبهم حتى اتهمه البعض بأن الخيال ينقصه، فقد بالغ في إبراز التفاصيل حتى قارب الفن عنده الصنعة. ومن المؤسف ان الوجوه الإنسانية قلما تبرز عنده. فعلى ما يبدو أن ميله الطبيعي الى فن البناء كان أقوى، لذا تعتبر لوحته « ساحة الحكومة في الجزائر » (١٨٤٩) La place du gouvernement à Alger من أفضل ذكرياته الشرقية، لأن الدقة في التفاصيل جاوزت كل حد واقتربت من الرسم الفوتوغرافي، وهي قطعة فنية تنبض بالحياة.

لم يتمكن دوزا بدوره من التأثير في مواطنيه لفترة طويلة، ولم ترسخ لوحاته في مخيلة الجمهور؛ فالفن لا يمكن أن يكون « رسمياً » أو تلبية لأوامر، إنما ينبع من الإحساس. وهكذا في نهاية أيامه كان منسياً من الناس، حتى أن السلطة نفسها أحجمت عنه مفتشة عن طاقة فنية أخرى تكون في خدمة مصالحها.[٥]

* * *

---

٤ ـــ أنظر كتاب شارل نوديه : « يوميات الحملة على بوابات الحديد »
– NODIER, Charles: Journal de l'expédition des portes de fer, Paris 1844

٥ ـــ للتعمق اكثر في نتاج دوزا، راجع :
– GUINARD, Paul: Dauzats et Blanchard dans la peinture romantique, Paris 1964

ولا بد من التنويه برسّام آخر استهوته معارك حرب الجزائر هو أوغوست رافيه (١٨٠٤ ــ ١٨٦٠) Auguste Raffet الذي اعتمد الرسم بالأسود والأبيض ليترك لنا ست لوحات شهيرة عن « حصار قسنطينة » (١٨٣٧) La retraite de Constantine، ثم اثنتي عشرة لوحة عن « سقوط قسنطينة » (١٨٣٨) La prise de Constantine. ومن اللافت ان رافيه لم يزر الجزائر ولم يتسنّ له مشاهدة المعارك، إنما استوحى رسومه من تقارير ومشاهدات الكتّاب والعسكريين الذين كانوا في عداد الحملة. ومن المستغرب أن رسومه قاربت الدقة أكثر من بعض الرسّامين الذين رافقوا الجيش الفرنسي إبان معاركه العسكرية. من رسومه :

« قتال في الشارع الرئيسي في قسنطينة » (١٨٣٩) Combat dans la grande rue de Constantine، « الدوق دورليان يزور المستشفيات » (١٨٣٩) Le Duc d'Orléans visitant les hôpitaux، « جيش عبد القادر » (١٨٤٤) L'armée d'Abd el-Kader، « غزوة » (١٨٤٩) Une razzia.

رابعاً : الشرق بين الجدّة والابتذال

كان لانتشار الرسم الاستشراقي بشكل واسع بعد احتلال الجزائر محاذير كثيرة، إذ دفع بعدد من الرسّامين الى اعتماد السهولة، فعجّت المعارض السنوية بالرسوم المستوحاة من الشرق والتي تخلو من الدقة والموضوعية. فقد كان يكفي إلباس شخص العباء الفضفاضة أو الإفراط في الألوان الزاهية أو اختيار موضوع غريب وثياب مزركشة حتى تعتبر اللوحة شرقية. لذا ومع تزايد اعداد الرسّامين كثرت المغالطات والتشويهات ودبّ السأم والامتعاض في صفوف الناس فنفروا من هذا الهرج. ويمكن القول إنه ابتداء من عام ١٨٥٠ لم تعد المواضيع الشرقية تستقطب الجمهور العريض الذي كان يطمح الى الجدّة والواقعية.

ولكن لا بد لنا من ذكر بعض الأسماء التي لاقت بعض النجاح وإن لفترة محدودة : رودولف بولانجيه Rodolphe Boulanger، كميل روجييه Camille Rogier وتيودور فرير Théodore Frère. فبولانجيه (١٨٢٤ ــ ١٨٨٨) عُرف في معرض عام ١٨٤٨ بلوحته « مقهى مغربي » Un café



رافيه: قتال في الشارع الرئيسي في قسنطينة (١٥ تشرين الأول ١٨٣٧)

maure، ثم تتالت لوحاته الاستشراقية : « مغاربة ومغربيات » Maures et mauresques، عربي يحمل طفله بين ذراعيه » Arabe tenant son enfant dans ses bras، « داخل مسجد » Intérieur d'une mosquée.

أما روجييه (١٨٢٠ ـ ١٨٨٩) الذي اهتم برسم الأزياء والمشاهد الشرقية، فلم يعرف الشهرة وإن يكن نال جائزة على لوحته « تركي يعزف على المندولينة » Turc jouant de la mandoline.

ويمكن التنويه بتيودور فرير (١٨١٤ ــ ١٨٨٨) الذي يعتبر رسّاماً استشراقياً مميّزاً كونه ثابر على المواضيع الشرقية من عام ١٨٣٤ حتى ١٨٨٨ وأقام في الجزائر بضع سنوات ثم سافر الى مصر وفلسطين وسوريا وتركيا، تاركاً ما يزيد على المئة لوحة، منها :

« آثار تدمر » Ruines de Palmyre، « القافلة » La caravane، « مشهد للكرنك » Vue de Karnac، « آثار الأقصر » Ruines de Louqsor، « قافلة تجتاز صحراء الجزيرة العربية » Caravane traversant le désert d'Arabie، « المساء على ضفاف النيل » Le Soir sur les bords du Nil، « الصلاة » La prière، « السوق العربي » Le marché arabe، « مشهد جزائري » Paysage algérien، « بازار في دمشق » Un bazar à Damas، « مشهد في بيت لحم » Vue prise à Bethléem، « استراحة قافلة في سهل الجيزة » Halte de caravane dans la plaine de Gyzeh، « شارع في الجزائر » Une rue en Algérie، « القرية الجزائرية » Le village algérien، « جزائرية وخادمتها في بستان » Algérienne et sa servante dans un jardin، « اسطمبول » Constantinople، « الواحة » L'oasis، « المرأة المحجبة في القاهرة » La femme voilée au Caire، « القافلة » La caravane، « المسجد » La mosquée، « مقهى تركي » Café turc، « بدو يخيمون على جبل الزيتون » Campement bédouin sur le mont des Oliviers.

* * *

وفي وسط الانحدار العام برزت عدة لوحات لفنانين معروفين أمثال أنغر Ingres وكورو Corot. فأنغر (١٧٨٠ ــ ١٨٦٧) اشتهر بلوحات الجواري (Les Odalisques) التي بدأها في مطلع القرن. ولكن اللوحة التي تسترعي الانتباه والتي عُرضت عام ١٨٤٠ أي وسط التململ من الإفراط في المواضيع الشرقية السهلة هي « الجارية والعبدة » L'odalisque à l'esclave؛ كما يمكن التنويه بلوحة « الحمّام التركي » Le bain turc التي عُرضت عام ١٨٦٢. فرغم المبالغة في إظهار الاجساد العارية تشكّل لوحات أنغر عرساً للجمال الشرقي دون أن تثير الأحاسيس بشكل مبتذل.[٦]

---

٦ ــ للتعمق اكثر في نتاج أنغر، راجع :

– TOURNOIS, D: Ingres, Paris 1980

بدوره كورو (١٧٩٦ ــ ١٨٧٥) رسم ابتداء من عام ١٨٣٥ لوحات مستوحاة من الشرق حين اختار بعض المواضيع الدينية المتعلقة بالتوراة : « هاجر في الصحراء » (١٨٣٥) Agar dans le désert، حيث لم يركز على المناظر أو الملابس الشرقية، بل على الشعور الحزين الذي ينتاب النفس الانسانية حين تواجه الصحراء القاحلة والمحرقة؛ « الهروب الى مصر » (١٨٤٠) La fuite en Egypte حيث البس اشخاصه الثياب الشرقية وأضفى عليهم جمالاً ورونقاً؛ « جزائرية شابة متمددة على العشب » (١٨٤٢) Jeune algérienne étendue sur le gazon حيث الملابس والمناظر والحلى تذكر بالشرق الخيالي.

من الواضح أن الجزائر استقطبت الكثير من الرسّامين الفرنسيين ابتداء من عام ١٨٣٠، إنما الطابع الغالب على نتاجهم هو الألوان الزاهية والملابس المزركشة والمشاهد الغريبة لأن الهاجس الحقيقي لم يكن نقل المشاهدات بشكل دقيق بقدر ما كان التأثير في الجمهور القابع في فرنسا يترقب الأحداث وينتظر الغرائب من عالم بعيد أصبح تحت القبضة الفرنسية. وقد اسهم بعض الكتّاب المعروفين في تصوير الجزائر كبلد للجن والعفاريت، مثل تيوفيل غوتييه Gautier الذي يصف رقصة العيسويين ثم رقصة الجنّ لإخراج الأرواح الشريرة بشكل مثير، مما أعاد الشرق الى دائرة الف ليلة وليلة في ذهن الفرنسيين.[٧]

من هنا بدا الاستشراق الفني في منتصف القرن باهتاً وسطحياً، إذ لم يسعَ الرسّامون الى سبر أغوار النفسية الشرقية والدخول الى خفاياها، ولم يتعاملوا مع الواقع الجديد بمحبة، لذا فالاستشراق الفني فقد الكثير من جمالِه وحيويته وبدا صنعة سهلة لكل طالب شهرة.

---

٧ ــ أنظر كتاب تيوفيل غوتييه : « بعيداً عن باريس »
– GAUTIER, Théophile: Loin de Paris, Paris 1865, P. 78 et suivantes.

الفصل الخامس

تيودور شاسيريو

كان تيودور شاسيريو (١٨١٩ — ١٨٥٦) Théodore Chassériau منذ طفولته مهيئاً لأن يتعلق بكل ما هو غريب، إذ إنه وُلد في جزيرة سان دومينغ من جزر الأنتيل، حيث الشمس حارقة والمناخ قاريّ، من أب فرنسي وأم من سكان الجزيرة. كان والده يحب الأسفار؛ فمن مصر الى الأنتيل الى أميركا الجنوبية، استقر أخيراً في بورتو ريكو. وشاءت الأقدار أن يعيش تيودور متوحداً حين عاد والده مع العائلة الى باريس عام ١٨٢٢، ثم ما لبث ان سافر منفرداً الى اميركا الجنوبية، وهذا ما فعلته الوالدة بدورها التي غادرت الى بلادها، تاركة همّ تربية العائلة على الولد البكر فريديريك الذي كان يكبر أخاه بثماني عشرة سنة.

أولاً : تأثير أنغر

كان الأخ الأكبر فريديريك ذكياً فاكتشف موهبة أخيه الفنية وأدخله عام ١٨٣١ الى محترف الرسّام الشهير أنغر، وهذا بدوره عمل على بلورة موهبة الفنان الشاب، ثم عرض عليه ان يلحقه الى روما حين عُيّن مديراً للأكاديمية الفرنسية عام ١٨٣٤، ولكن الضائقة المالية حالت دون ذلك. وراح تيودور يصقل موهبته منفرداً وتعرّف الى الكتّاب والرسّامين المعروفين، وأرسل الى صالون عام ١٨٣٦ ست لوحات، منها : « والدة الفنان » La mère de l'artiste، « أدال شاسيريو » Adèle Chassériau، « أرنست شاسيريو » Ernest Chassériau، « الرسّام ماريلا » Le peintre Marilhat .

وفي صالون ١٨٣٩ ارسل لوحته الشهيرة « سوزان في الحمّام » Suzanne au bain. وحين جمع بعض النقود سافر الى ايطاليا حيث أقام ستة شهور في روما ونابولي والتقى استاذه أنغر، ولكن الخلاف ما لبث ان وقع لأن شخصية شاسيريو الفنية بدأت تتبلور خاصة لجهة الألوان الزاهية التي اعتمدها. ورغم كل ذلك بقي شاسيريو حتى نهاية حياته يشعر بفضل استاذه، كما أن بعض رسومه حافظت على الكلاسيكية التي تحلى بها أنغر مثل : « استير تتبرج للظهور أمام اسيورس » Esther se parant pour paraître devant Assuérus (١٨٤٤)، « الأختان » Les deux sœurs (١٨٤٣)، « المدفاء » Le tepidarium (١٨٥٣) (قسم من الحمّام الروماني تحفظ فيه الحرارة)

ثانياً : نزعة التغرب عند شاسيريو

يبدو واضحاً لمن يتأمل اللوحات الأولى لشاسيريو ان الفنان الشاب ميال الى المواضيع التي توحي بالخيال والسحر وتنقل المشاهد في الزمان والمكان الى عالم بعيد وغريب. فلوحته « سوزان في الحمّام » تذكرنا بالجمال البدائي، بالعهد القديم، بفتنة الشرق المتمثلة بعينين كبيرتين وفم ناعم، ولون يميل الى الشحوب، وشعر أسود كثيف.

أما لوحته « استير تتبرّج للظهور أمام اسيوروس » فهي بدورها انشودة حب لجمال الشرق الساحر الذي لم يتعّرف اليه الرسّام بعد. فاللوحة مقتبسة من العهد القديم، وتبدو أستير بقامتها الرشيقة ولونها الشاحب ترفع شعرها، وقد طوّقت عنقها ويديها ومعصميها الجواهر المتلألئة، فيما أحاطت بها عبدتان تحملان العطور والحلى. واللافت في هذه اللوحة هما العينان اللتان تنظران الى البعيد وتحملان الرقة والحزن، وقد أراد لها شاسيريو أن تعبّرا عن كل شاعرية الشرق. في هاتين اللوحتين اللتين تنقلاننا الى العصور القديمة، لم تغب عن بال رسّامنا الفكرة السائدة بأن الشرق هو بلاد العري والجمال الحسّي، فإذا بالمرأة عنده تبدو شبه عارية تعرض مفاتنها وتذكرنا بخدر النساء والحمّام التركي.

وظل شاسيريو يعشق المواضيع الغريبة؛ فمن تزيين كنيسة القديسة مريم المصرية في باريس (١٨٤٠ ـــ ١٨٤٣) حيث المشاهد والوجوه تبدو شبه أسطورية، الى لوحة « عطيل » (١٨٤٤) Othello التي تدغدغ الخيال، الى لوحة « كليوباترا » (١٨٤٥) Cléopâtre التي تبعث التاريخ؛ كلها لوحات تندرج في اتجاه واحد هو الابتعاد عن المواضيع المحلية المبتذلة والتفتيش عن عالم يدمج التاريخ بالأسطورة والخيال.

وشاءت المصادفات أن يتعرّف شاسيريو الى خليفة قسنطينة علي بن أحمد اثناء إقامته القصيرة في باريس، فأعجب بالملابس الشرقية ومظهر الخليفة ومرافقيه. وكان لهذا الحدث تأثير كبير في مستقبله الفني، إذ عرض في صالون ١٨٤٥ لوحته الشهيرة « علي بن أحمد خليفة قسنطينة وموكبه » Ali ben Ahmed, Kalifat de Constantine, suivi de son escorte وفي الوقت الذي كان دولاكروا يعرض لوحته « مولاي عبد الرحمن ». في رسمه للخليفة حاول شاسيريو إظهار عظمة

الشرق وجماله، كما حاول الدخول الى أعماق النفس الشرقية عبر التركيز على العينين وما تحملان من هدوء وقساوة في آن وقد أعجب الخليفة بهذه اللوحة، فكافأ شاسيريو بأن دعاه الى زيارة الجزائر، فلبّى الدعوة عام ١٨٤٦.

ثالثاً : الشرق الحقيقي

بدأت زيارة شاسيريو للجزائر في أيار ١٨٤٦ حين وصل الى قسنطينة التي أدهشته بجمالها، والتي ذكرته بقصص الف ليلة وليلة. ومنذ اليوم الأول، اتّبع نهج دولاكروا، فبدأ دفتر رسومه يعجّ بالتقاطيع والرسوم الأولية، والملاحظات التي سينهل منها لاحقاً في معظم رسومه. ومن قسنطينة حيث أمضى شهراً انتقل الى مدينة الجزائر حيث أمضى شهراً آخر في ضيافة ابن عمه فريديريك.

تمكن شاسيريو في هذه الزيارة من التعرف مباشرة الى الشرق، وخاصة لجهة الألوان والأضواء والنماذج البشرية. وهذا ما يبدو جلياً حين يدوّن انطباعاته في مدينة الجزائر التي تبدو كالمرمر أو الرخام الأبيض تحت سماء زرقاء صافية وشمس متلألئة مذهبة، فيما يتمتع الرجال والأطفال بجمال صافٍ وجاذبية ظاهرة ولون وردي يميل الى الشحوب .

لقد أثرت لعبة الأضواء والألوان في فن شاسيريو، وهو رغم تأثره الشديد بلون السماء والبحر والأفق، لم يعطِ الطبيعة الجزائرية المكانة التي تستحقها لأنه لم يكن يميل الى رسم المشاهد الطبيعية وإنما الى التعرف الى طبيعة الحياة العربية.

وكان من الطبيعي ان تعترضه بعض العقبات للدخول الى عمق البيئة العربية، فاستعاض عن ذلك بالاختلاط بالجالية اليهودية الجزائرية؛ من هنا أتت معظم نماذجه، خاصة النماذج النسائية، تمثل البيئة اليهودية.

أما اللوحة الأولى التي من ايحاء جزائري فكانت « سبت يهودي في قسنطينة » Sabbat juif à Constantine والتي رُفضت في صالون ١٨٤٧ ليعود النقاد الفنيون ويعطوها قيمتها الفعلية بعد أن استقبلها الجمهور بحماسة في الصالون الحرّ عام ١٨٤٨. هذه اللوحة، وللأسف، التهمتها النيران،

ولا نعرفها الا من خلال المقالات التي صدرت في تلك الحقبة، وأهمها مقال لتيوفيل غوتييه في مجلة لابريس La Presse بتاريخ ٣١ آذار ١٨٤٧، والذي يصف فيه بشكل شاعري النماذج النسائية التي صوّرها شاسيريو: « في شارع حوى السحر، انتصبت قامات ناعمة، فم مرسوم كالقوس، عيون المها، سواعد ثابتة، قوام كآلهة الجمال، صدور قُدّت من رخام، أرجل كالمنحوتات القديمة، أجساد رشيقة، وجوه متعالية توحي بالغرابة والقلق في آن، فيما تغطي جمالها مسحة من الكآبة ... »

هذه اللوحة تحمل الزخم الشرقي، لأنها الأولى بعد زيارة الجزائر، وفيها ضمّن رسّامنا مشاهدات كثيرة كالأزياء المزركشة والحلى التي تزيّن أعناق وآذان ومعاصم النساء اللواتي تجمعن كباقة ورد، يضفين على الاحتفال رونقاً وجمالاً. يضيف غوتييه: « في هذه الصفحة التي تنبعث منها الأصالة الصارخة استهوى شاسيريو ـــ وهو الذي اعتاد الألوان الشاحبة أو البيضاء الرخامية كما في الفن اليوناني ـــ ان يرسم باقة متنوعة الألوان، مظهراً براعته وجرأته في استخدام الألوان الزاهية. كذلك ركّز بوضوح على العقود والأساور والأقمشة المطرّزة بالذهب والدمقس اللامع. لقد لوّن الأيدي بالحنّة والخدود بالحمرة وغمس ريشته بالكحل ليرسم حواجب العينين المقوسة ... »[1]

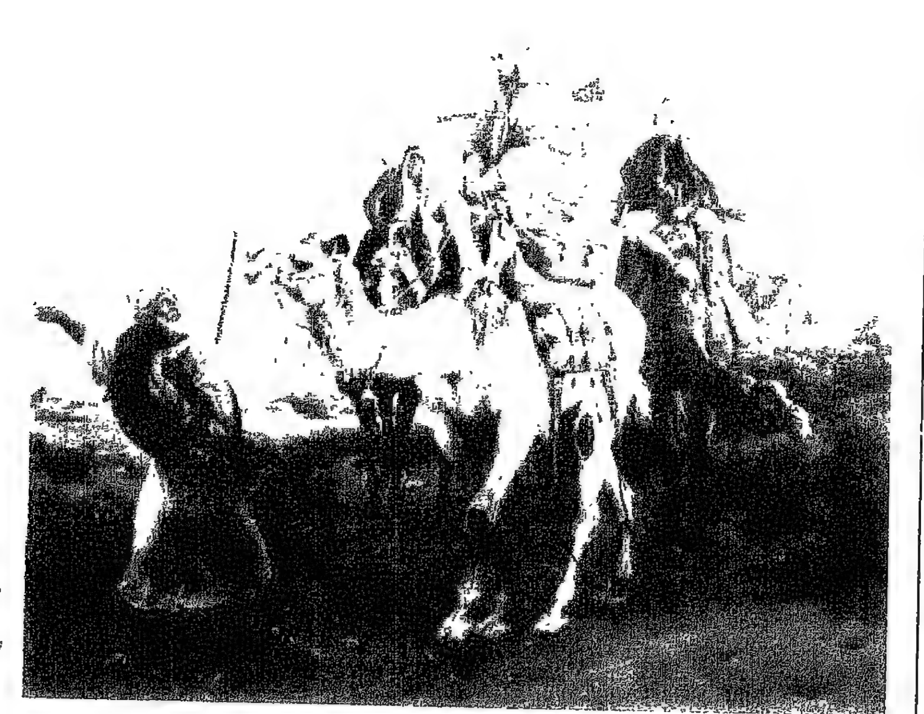
وكان لرحلة الجزائر أثر في حياة شاسيريو الذي زيّن شقته بالسيوف والخناجر والأسلحة المطعّمة؛ بالبرانس والقفاطين والألبسة المزركشة؛ بالتحف الشرقية التي خُطّت عليها الآيات القرآنية أو الحكم والأمثال الشرقية.

ولكن الحاجة المادية الزمت رسّامنا على الانصراف مؤقتاً عن اللوحات المستوحاة من الشرق الى أعمال تدر عليه الربح، فباشر بعد عودته من الجزائر بتزيين ديوان المحاسبة؛ ولم ينته من هذا العمل الّا عام ١٨٤٩. بعد هذا الانقطاع راح شاسيريو يلجأ الى دفاتره ولا سيما ذكرياته العربية، فاذا لوحاته الكثيرة تعطينا صورة عن الشرق اقرب الى الخيال منها الى الواقع. من هنا غلب الطابع

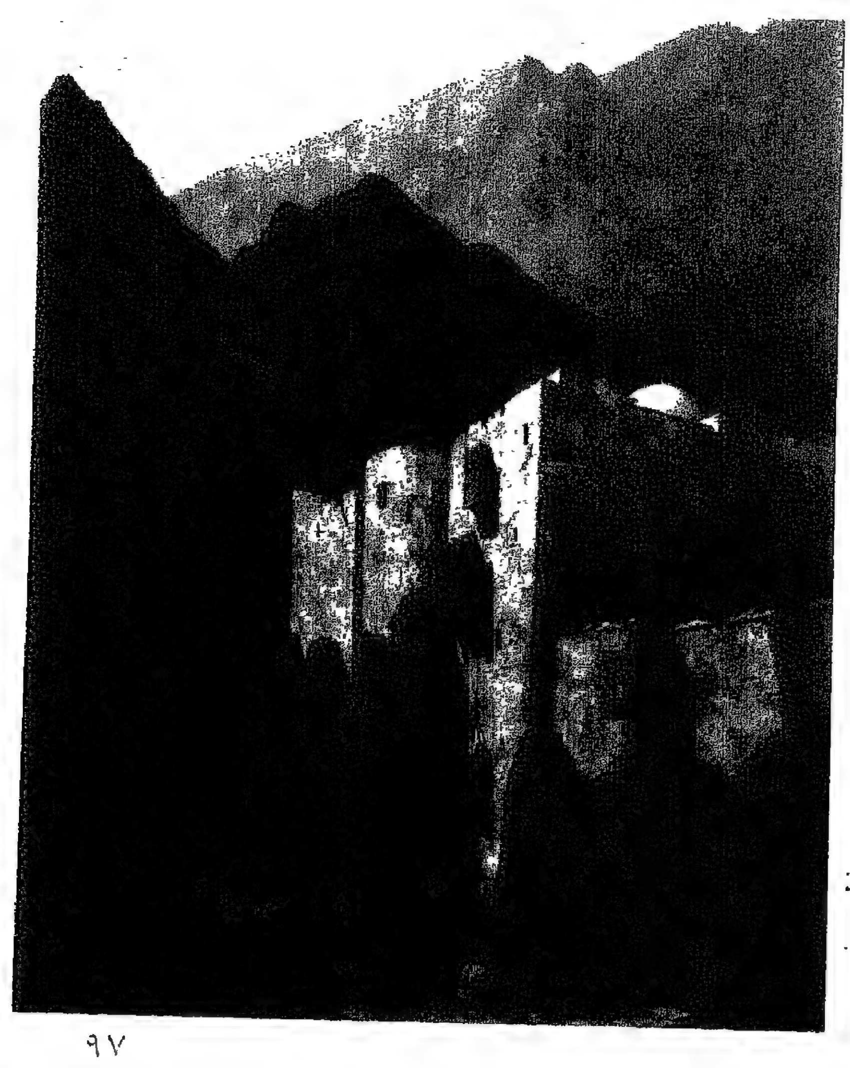
---

١ ـــ انظر كتاب مارك ساندوز عن شاسيريو:

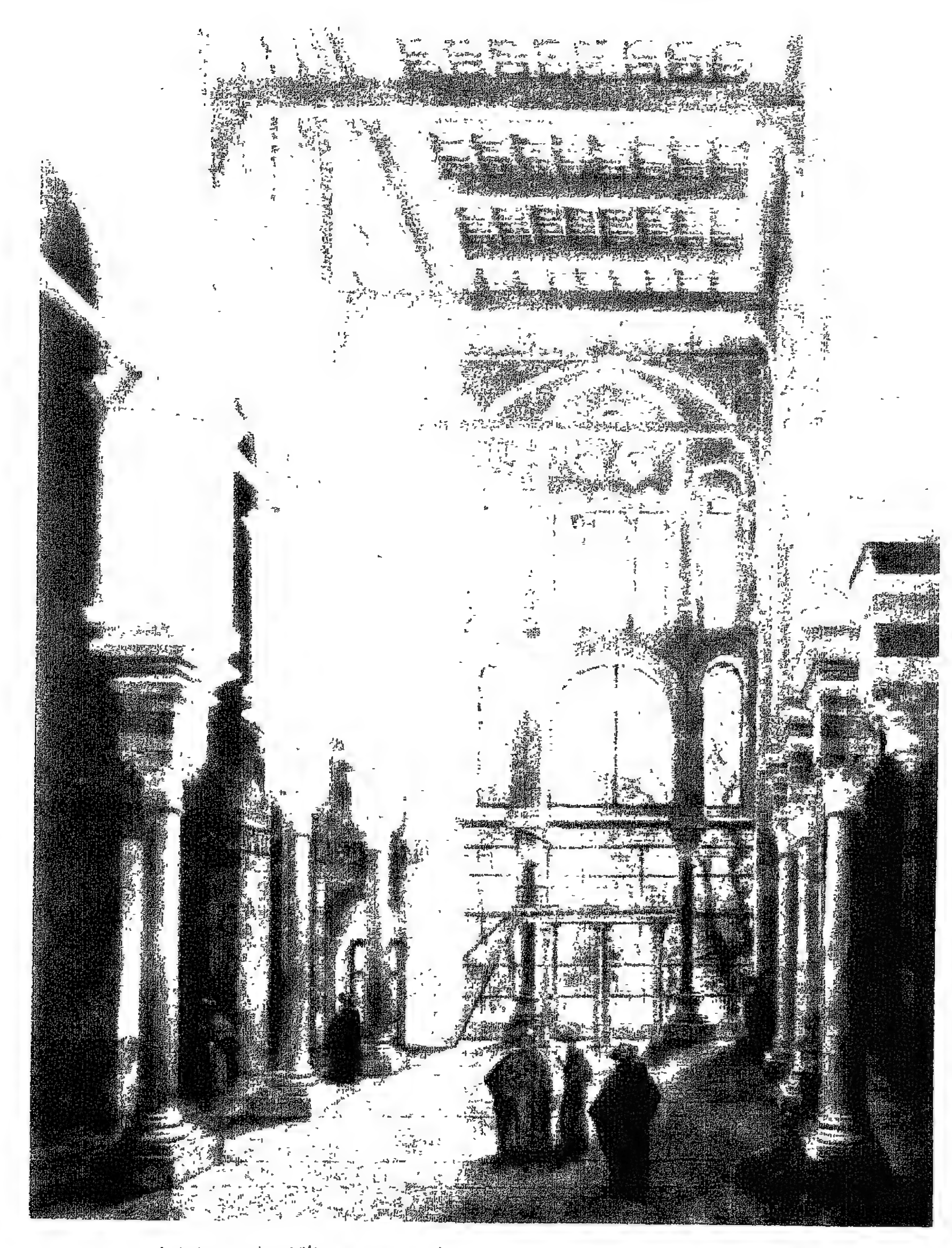
– SANDOZ, Marc: Théodore Chassériau, Paris 1974, P. 58.



١٤ ــ أوراس فيرنه عرب
مسافرون في الصحراء (١٨٤٣)



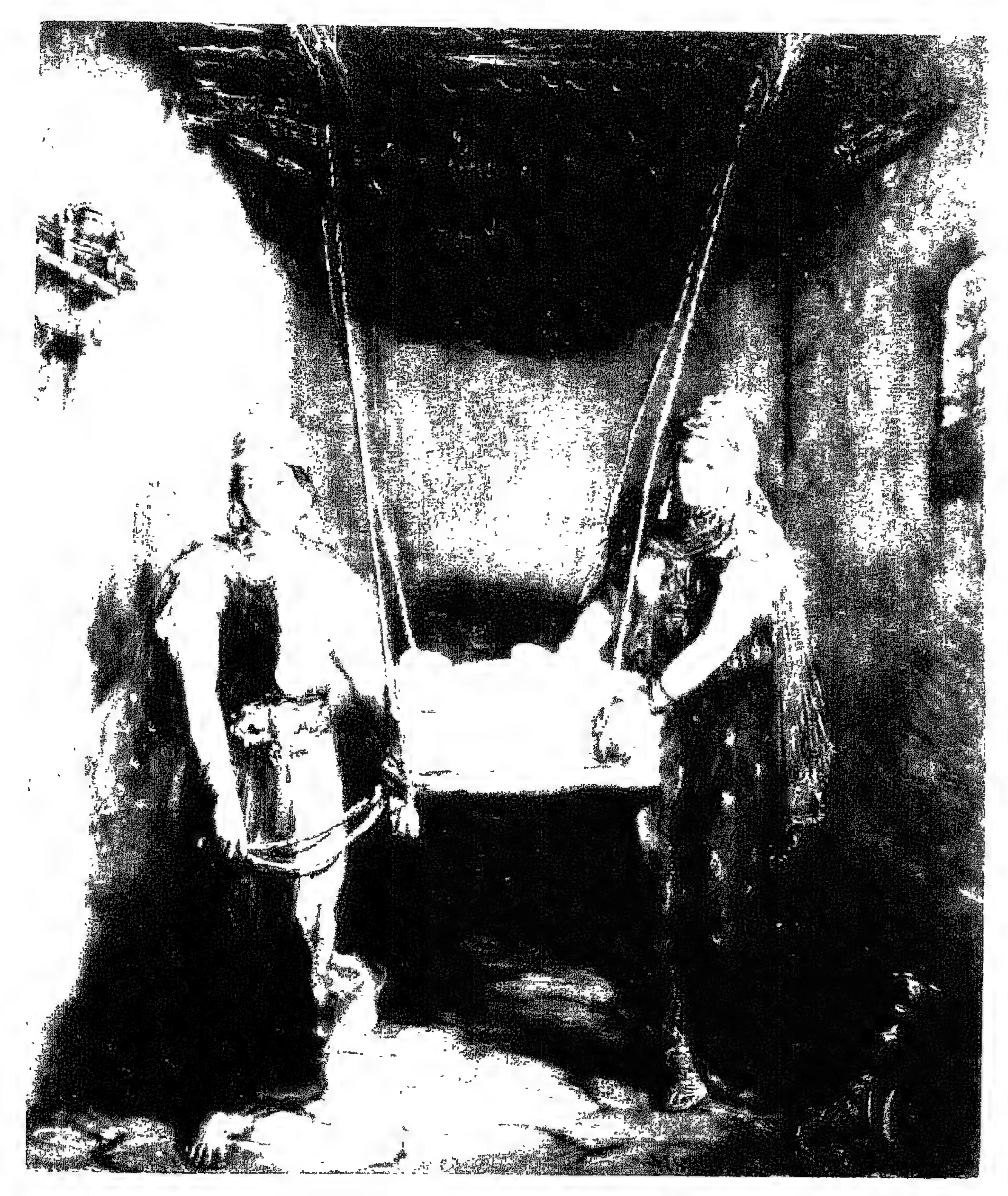
١٥ ــ ادريان دوزا: دير القديسة
كاترين في سيناء (١٨٤٥).



١٦ ــ ادريان دوزا داخل مسجد السرسنان في القاهرة (١٨٤٦)



١٧ ـ تيودور فرير: جزائرية وخادمتها في بستان (١٨٤٤).



١٨ ـــ تيودور شاسيريو: يهوديتان شابتان في قسنطينة يهزان الطفل (١٨٥١).



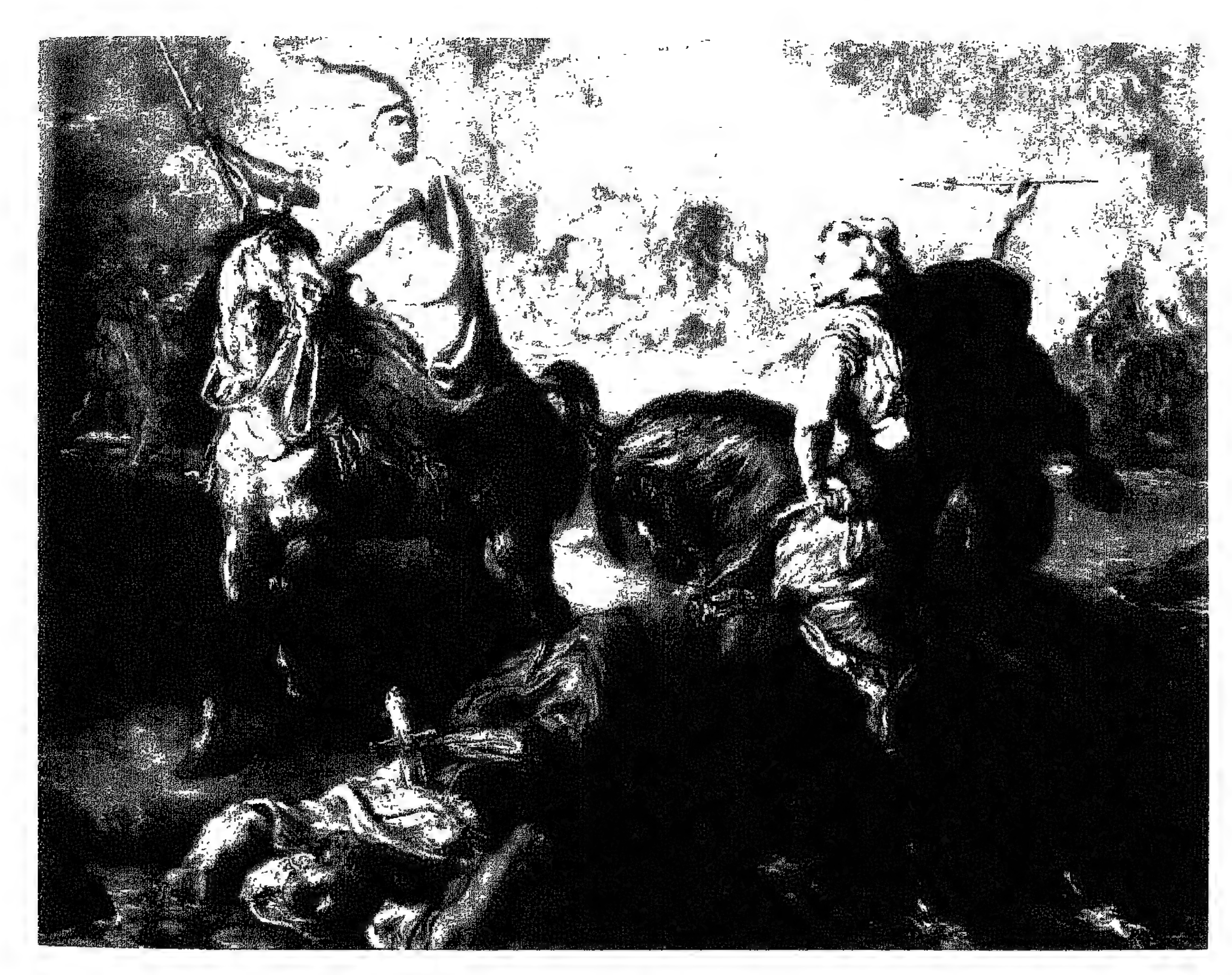
١٩ ــ تيودور شاسيريو: علي بن أحمد خليفة قسنطينة (١٨٤٥).



٢٠ ــ تيودور شاسيريو امرأة وفتاة في قسنطينة تلهوان بغزالة (١٨٤٩).



٢١ ـــ تيودور شاسيريو: الرقص بالمحرمة (١٨٥٠).



٢٢ ــ تيودور شاسيريو زعماء قبائل في قتال التحدي (١٨٥٢)

الذاتي على الموضوعية، وكثرت الانتقادات الموجّهة اليه والتي تتهمه بالابتذال وتجميل الواقع والابتعاد عن الحقيقة.

رابعاً : اللوحات الاستشراقية

رغم اهتمامه بأعمال التزيين الكبرى دأب شاسيريو على تخصيص معارض الرسم السنوية بلوحات مستقلة استقى معظم مواضيعها من زيارته للجزائر. فمن ١٨٤٧ الى ١٨٥٦ تكوّنت عنده مجموعة كبيرة تندرج في خانة الرسم الاستشراقي. والشيء اللافت هو التشابه الكبير بين هذه اللوحات إن لجهة المواضيع أو الألوان، حتى يبدو وكأنها رُسمت في وقت واحد. وقد أسهمت السرعة في إضفاء طابع السطحية على معظمها.

من خلال دراستنا لهذه اللوحات، يمكننا أن نحدّد النواحي التي استرعت انتباه رسّامنا في مجموعته الشرقية.

أ ـــ المشاهد الطبيعية

لم يخصّص شاسيريو الطبيعة الجزائرية بلوحات مستقلة، إنما استخدم جانبياً في لوحاته معظم الملاحظات المتعلّقة بالطبيعة والتي وردت في دفاتره. فالسماء والأفق والجدران والمنحدرات التي اشار اليها سوف تشكّل القماشة الخلفية لمعظم رسومه. فهو يدوّن مثلاً : « المشهد الضخم والغني ... قطعان الأحصنة المنتشرة على الجبال. عند المساء، السماء المذهّبة، الجبال ذات الزرقة الحادة، التلال ذات الأخضرار الكثيف المنعش. السواقي الصغيرة التي يحيط بها الغار والتي تجري فوق الصخور الكبيرة ... » أو « الشوارع الضيقة الفضية اللون في مدينة الجزائر والجدران المذهّبة في قسنطينة. يا لها من اشياء غريبة يجب رسمها بالشكل الذي صعقتني رؤيتها ... »[٢]

٢ ـــ المصدر السابق ص. ٥٦.

ب ـــ الخيّالة والأحصنة

كان لنجاح لوحات دولاكروا تأثير كبير في شاسيريو الذي اعتمد تقليده الى حدٍ كبير حتى ذهب بعض النقاد الى اتهامه بالنسخ والسرقة. هذا الاتهام له ما يبرره إذا ما لاحظنا الموضوعات المتشابهة بين الرسّامين خاصة لوحات الخيالة والأحصنة. فقد عمد شاسيريو الى دارسة الاحصنة العربية وركّز على العنف الذي يشارك فيه الخيالة والأحصنة معاً. من هذه اللوحات :

« قائد يزور قرية » (١٨٤٧) Caïd visitant un douar

« خيالة عرب ينقلون قتلاهم » (١٨٥٠) Cavaliers arabes emportant leurs morts

« عربي وحصانه » Arabe avec son cheval

« خيال عربي يروي ظمأ حصان » Cavalier arabe faisant boire un cheval

« عودة القائد من الحرب » Le chef maure au retour de la guerre

« زعماء قبائل يقابلون بعضهم بالتحدي في قتال فريد » (١٨٥٢) Chefs de tribus se défiant en un combat singulier

« قتال خيالة عرب » Combat de cavaliers arabes

وليس من قبيل المصادفة أن يقارن الجمهور والنقاد بين لوحتي شاسيريو « قائد يزور قرية » و « زعماء قبائل يقابلون بعضهم بالتحدي في قتال فريد » ولوحتي دولاكروا « مولاي عبد الرحمن » و« قتال الجاور والباشا »، إذ أن الكثير من التفاصيل توحي بأن رسّامنا وقع تحت تأثير دولاكروا بشكل مباشر.

ج ـــ مشاهد من الحياة اليومية

حاول شاسيريو الدخول الى أعماق الحياة اليومية لفهم النفسية العربية والعادات والتقاليد الشرقية. وهو في كل ذلك لم يردْ أن يعرض الجانب السلبي، بل بالعكس نلاحظ المحبة التي يكنّها للشرق من خلال ملاحظاته، إذ يعتبر أن الفنان هو الذي يحاول أن يتعرّف الى ما هو جديد ويحبه. من هنا

كثرت اللوحات التي تتناول جوانب من الحياة اليومية، منها : « راقصات مغربيات » Danseuses mauresques، « متسوّلون عرب » Mendiants arabes، « سوق عربي » Marché arabe، « عرس يهودي » Mariage juif، « تجار أحصنة » Marchands de chevaux، « يوم السبت في الحي اليهودي في قسنطينة » Le jour du Sabbat dans le quartier juif de Constantine.

د ـــ المرأة الشرقية

ان موضوع المرأة في الرسم الاستشراقي له مكانته الكبيرة، وقد أراد شاسيريو ان يلقي الضوء عليه؛ من هنا الملاحظات الكثيرة في دفاتره التي تصف ملابس النساء أو مظهرهن أو قاماتهن الجميلة، مثل : « النساء باللباس الأبيض المضلّع المليء بالزينة المتناسقة ... على شعرهنّ الياسمين الأبيض وفوق صدورهنّ يتدلّى الزهر. جسدهنّ يبدو شاباً وجميلاً تحت البسة ناعمة تغطيها زينة مذهّبة كالنجوم ... ».

وقد أكثر شاسيريو من اللوحات المتشابهة التي تبرز النساء، دون أن يتوصل الى منافسة لوحة دولاكروا الشهيرة « نساء من الجزائر ». من هذه اللوحات :

« امرأة وفتاة صغيرة في قسنطينة تلهوان بغزالة » (١٨٤٩) Femme et petite fille de Constantine jouant avec une gazelle، « امرأة مغربية ترضع طفلها » Femme maure allaitant son enfant، « امرأة تهزّ لطفل » Femme berçant un enfant، « نساء يهوديات يتحادثن على شرفة في الجزائر » Femmes juives conversant à un balcon d'Alger.

هـ ـــ التعرّي

مع ابتعاد شاسيريو عن الموضوعية ولجوئه الى الخيال، عادت تراود ذهنه صور الشرق الخيالية التي ترى في المرأة الشرقية إثارة للمشاعر الحسيّة واستعراضاً للحُلى. فاختار لنماذجه امرأة باريسية

جميلة تدعى أليس أوزي Alice Ozy وراح يرسم مشاهد شرقية يغلب عليها طابع العري. من هذه اللوحات:

« مغربية تخرج من الحمّام » Mauresque sortant du bain، « جارية ممدّدة » Odalisque couchée « امرأة من قسنطينة تخرج من الحمّام » Femme de Constantine sortant du bain، « خدر النساء » Harem، « زينة شرقية » Toilette orientale.

في معظم هذه اللوحات تبدو فتاة شبه عارية تحيط بها عبدتان تعملان على تزيينها بالحلى ودهنها بالعطور، وهذه النماذج النسائية لا تذكرنا بالشرق بقدر ما تذكرنا بالتماثيل اليونانية التي جهد الرسام نفسه لإلباسها الأثواب الشرقية. من هنا نرى ان الشرق عند شاسيريو يعني المغرب العربي كما يعني اليونان والتوراة، وكل هذه المفاهيم والذكريات تمتزج لتعطي الشرق طابعاً خيالياً محضاً، أضفى عليه الرسّام جوّاً شاعرياً وكثيراً من الجمال.

و ـــ التاريخ القديم

شكّلت ذكريات الشرق معيناً لا ينضب لشاسيريو. لذا بقي طيلة حياته أسير ما شاهده في الجزائر من نماذج طبيعية وبشرية. فحين عُهد اليه بتزيين ديوان المحاسبة وكنيستي سان روك وسان فيليب دورول نرى ان رسومه يغلب عليها طابع الشرق الذي دوّنه في مذكراته :

« القديس فرانسوا كزافييه مبشّر الهند واليابان يعمّد الوثنيين » Saint François Xavier, apôtre des Indes et du Japon, baptisant les Gentils، « المسيح والأطفال » Le Christ aux enfants، « فلس الأرملة » Le denier de la veuve، « سجود المجوس » L'adoration des Mages، « يسوع يشفي المخلّعين » Jésus guérit les paralytiques، « الهروب الى مصر » La fuite en Egypte، « الصيد العجائبي » La pêche miraculeuse، « عودة الأبن الشاطر » Retour du l'enfant prodigue، « يسوع عند مرتا ومريم » Jésus chez Marthe et Marie.

في هذه الرسوم نرى أن العصور الغابرة عادت تنبض بالحياة تحت ريشة الفنان الذي استطاع ان يتخيّل الوجوه والمشاهد من خلال زيارته للشرق.

يعتبر شاسيريو من بين الرسّامين الذين دفعوا بالتيار الاستشراقي في القرن التاسع عشر الى الأمام. ومن الصعب أن تُقارن لوحاته بلوحاته دولاكروا إذ إن الشرق عنده هو شرق يمزج الحقيقة بالخيال، كما تطغى عليه دراسته المعمّقة للفن اليوناني. إن فن شاسيريو هو فن رومنسي بحت فيه الكثير من الذاتية والتخيل. من هنا، عند مشاهدة لوحاته لا يجب التساؤل عن حقيقة وموضوعية مشاهدات الرسّام، وإنما الاكتفاء بتقدير حبه للشرق الذي اعطانا عنه صورة تفوح بالجمال والسحر. وجاء موته المبكر عام ١٨٥٦ ليحرمنا من مجموعة كانت ستغني حتماً ــ رغم شطحاتها الخيالية ــ التيار الاستشراقي الذي كثر فيه الابتذال والتبسيط والترداد[٣].

٣ ــ للاطّلاع بصورة شاملة على حياة ونتاج شاسيريو، يمكن بالإضافة الى كتابساندوز المذكور أعلاه، العودة الى المراجع التالية :

- MARCEL, H.: L'art de notre temps: Chassériau Paris (s.d.)
- BÉNÉDITE, Léonce: Théodore Chassériau, sa vie et son œuvre (2 volumes), Paris 1932
- ESCHOLIER, Raymond: l'Orientalisme de Chassériau, Gazette des Beaux-Arts, Février 1921.

الفصل السادس

الاستشراق بين الفن والأدب : أوجين فرومانتين

أولاً : رحلات فرومانتين الى الجزائر

لا ندري إذا كانت شهيرة فرومانتين (١٨٢٠ ـــ ١٨٧٦) Eugène Fromentin تعود الى رسومه الاستشراقية التي أغنت المعارض السنوية من عام ١٨٤٧ الى عام ١٨٧٤، أم الى كتابيه « صيف في الصحراء » (١٨٥٦) Un été dans le Sahara و « سنة في الساحل » (١٨٥٨) Une année dans le Sahel.

على كل حال، من الأسباب التي دفعت فرومانتين الى الكتابة شعوره بأن رسومه قصّرت في إبراز جمالات الشرق بالشكل الذي كان يتوخاه. وهذا ما اعترف به في مقدمة كتابه الأول : « إن صعوبة الرسم بالريشة دفعتني الى أن أحاول بالقلم ». (صيف، مقدمة ص. ٥)[١].

بالمقابل، إذا ما نظرنا الى كتابيه من الناحية الأدبية لتقويمهما ضمن إطار أدب الرحلة، لوجدناهما كتابي مذكرات على شكل رسائل موجّهة الى أحد أصدقائه أرمان دومانيل Armand Du Mesnil ليس فيها الكثير من الجدة أو السبك الأدبي الجميل. وما يميّزها هو وصف دقيق لبعض المشاهد والأزياء والأشخاص عجز عن ادائه بالريشة. من هنا فالكتابة كانت عملاً مكمّلاً للرسم، ولا يكتسب فرومانتين قيمته وشهرته الّا، إذا نظرنا اليه كرسّام وأديب في آن معاً.[٢]

---

١ ـــ ان جميع الهوامش المتعلقة بكتابي فرومانتين ترجع الى « الأعمال الكاملة » الصادرة عن دار غاليمار . – FROMENTIN, Eugène: Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1984

٢ ـــ من اللافت ان فرومانتين كفنان تقدّم بترشيحه الى اكاديمية الفنون الجميلة في تشرين الثاني عام ١٨٦٧ فلم يحالفه الحظ؛ وكأديب قام في ٨ حزيران عام ١٨٧٦ وقبل شهرين من وفاته بتقديم ترشيحه الى الأكاديمية الفرنسية فنال ثمانية أصوات مقابل عشرين لمنافسه شارل بلان. ويعتبر العديد من النّقاد بأن قيمة فرومانتين هي أدبية أكثر منها فنية، وهذا ما يعتقده جان ـــ ماري كارّيه : « يمكننا أن نضيف على ما قاله بعض النقاد الفنيين بأن فرومانتين ليس سوى أديب انصرف الى الرسم، وهو على خطأ في ذلك ... وهو وإن لم يُصدر إلّا أربعة كتب، فقد عرض خلال ثلاثين سنة، وفي كل المعارض الفنية، أعمالاً هامة ومميّزة. ولكن من الأكيد أنه سيبقى =

وهناك عامل آخر ساهم في شهرة فرومانتين وهو حبه لمعرفة الشرق المعمّقة، إذ إنه لم يكتفِ بزيارة عابرة كالكثير من الرسّامين، بل كرّر المحاولة، وفي كل مرة كانت تطول الإقامة أكثر ليتسنّى له التعرّف الى العادات والتقاليد العربية.

أ ـــ الرحلة الأولى

كانت الرحلة الأولى في ربيع ١٨٤٦ وهو في الخامسة والعشرين من عمره. فقد غادر باريس في ٣ آذار فوصل الجزائر في العاشر من الشهر نفسه، واستقرّ في مدينة البليدة حتى الخامس من نيسان، ليغادر الجزائر الى مرسيليا في العاشر منه. وهكذا أمضى في الجزائر تسعة وعشرين يوماً منها ثلاثة وعشرون في البليدة. وفي هذه الرحلة سافر فرومانتين دون أن يُعلم أهله برفقة صديقة ارمان دو مانيل حيث كان ينتظرهما في الجزائر صديق آخر رسّام هو شارل لابيه Charles Labbé. بالطبع لم يجرؤ على إعلام أهله لأنه كان يعلم مدى معارضتهم لجنوحه نحو الرسم وهو المتحدر من عائلة بورجوازية عريقة أنجبت العديد من رجال القانون. من هنا إصرار والده وهو طبيب لامع على حصول ولده على شهادة في الحقوق من جامعة باريس، وهذا ما تم فعلاً عام ١٨٣٩، قبل أن يقرّر أوجين أن يتتلمذ على يد الرسّام نيقولا ـــ لويس كابا N.L. Cabat.

لقد كان لهذا الاحتكاك الأول بالشرق أثره البالغ، إذ إنه حسم الصراع الدائر في نفسه بين تمنيات أهله وأهوائه الخاصة لصالح الفن والرسم.

أما انطباعه الأول فكان الدهشة والاعجاب، وهذا ما نلاحظه في رسائله الى صديقه بول باتايار

= كاتباً هاماً، وهو لن يخلد الّا لكونه أديباً. فلوحاته لم يعد لها بالنسبة إلينا الّا قيمة تاريخية رغم أدائها المتناسق والمتميّز الذي أعطاه بين الرسّامين الاستشراقيين مكانة خاصة ... وفي وقت كان فيليكس زيام وتيودور فرير وتورنامين يفتشون عن المؤثرات السهلة والإثارة الخدّاعة. فإن بساطته الفنية قلّ نظيرها. ولكن من المؤكد بأن لوحاته ستنسى بسرعة أكبر من كتابيه « صيف في الصحراء » و « سنة في الساحل ».

. – CARRÉ, Jean-Marie: Voyageurs et écrivains français en Egypte Tome II, P.335, Le Caire 1956

Paul Bataillard حيث يكرّر مراراً عبارة : يا للجمال ! يا للجمال ! وكذلك في رسائله الى أهله : « أحسست هناك بأن طريقاً مميّزاً ينفتح أمامي، ولكن كنت أحتاج الى بعض الأشهر الاضافية. لقد بكيت حزناً وأنا أترك ورائي هذه الكنوز العديدة التي اكتشفتها ... »[٣].

وفي رسالة أخرى يقول واصفاً الطبيعة : « كل ما أراه جديد بالنسبة لي. كل شيء يجذبني. وبقدر ما أراقب هذه الطبيعة يزداد عندي اليقين بأنه، ورغم محاولات ماريلا وديكان، لا يزال أمامنا الكثير للاحاطة بالشرق »[٤].

ب ـــ الرحلة الثانية

أما الرحلة الثانية فكانت في ٢٤ أيلول ١٨٤٧ ودامت حتى ٢٣ أيار ١٨٤٨، أي ثمانية أشهر. فقد أقام في البليدة وقسنطينة وبسكرة. وقام برحلات الى الصحراء فتعرّف عن كثب الى الحياة البدوية. وفي هذه الرحلة تبلورت موهبته وحبّه للشرق الذي فضّله على روما، إذ أوضح في رسالة الى والدته بتاريخ ٣٠ تموز ١٨٤٧ بأنه إذا كان عليه ان يختار بين روما والجزائر فإنه لن يتردد أبداً. وفي هذه الرحلة أيضاً تيقن بأن الرسم في المحترف هو تشويه للواقع، ولا يكون الرسّام صادقاً الّا إذا تعرّف الى الطبيعة بالعمق.

ولن ندخل هنا في تفاصيل رحلته، إنما ما يجب ملاحظته هو أن إقامته هذه شكّلت الدافع لديه لاكتشاف طبيعة الصحراء الغريبة. وفي غمرة اكتشافاته تولّدت عنده فكرة نشر أحاسيسه ومشاعره في عمل مكتوب الى جانب الرسوم المتعددة، فكان مشروع كتابيه « صيف في الصحراء » و « سنة في الساحل ». وأهمية هذه الرحلة أنها أتاحت لفرومانتين الدخول الى أعماق الحياة العربية

---

٣ ـــ أنظر كتاب فرومانتين « رسائل من أيام الشباب »

– FROMENTIN, Eugène: Lettres de jeunesse, Paris, Plon 1909 (lettre à M. Fromentin père - 19 mai 1846 - P. 181).

٤ ـــ المصدر نفسه (Lettre à Paul Bataillard, 22 mars 1846, P. 172)

باحتكاكه بالمرأة الشرقية، وهذا ما لم يتسنَّ لدولاكروا الّا بصورة عابرة، إذ إن دولاكروا كاد يعود الى فرنسا دون أن يستطيع مقابلة أية امرأة والتحادث معها لولا قبطان السفينة الذي أذن له بالدخول الى منزله، فكانت لوحته الشهيرة « نساء من الجزائر ». أما فرومانتين، وإذا ما أخذنا على محمل الجد المعلومات الواردة في « سنة في الساحل » فإنه وبحريّة تامة صادق امرأة مطلّقة تدعى حواء، وكان يقضي ساعات طويلة في منزلها، يتناقش معها، واصفاً حياتها اليومية وملابسها وآراءها. فكان يساعدها حتى في الطبخ ويفتح خزانتها متفحصاً مجوهراتها وملابسها المتنوعة. (انظر سنة في الساحل من الصفحة ٢٨٨ الى الصفحة ٢٩٢). وفي رسائله يذكر أكثر من مرّة امرأة أخرى تدعى عائشة كانت تربطه بها صداقة حميمة : « لقد التقيت مجدداً عائشة ... أودّ أن أدخل في العمق في خصوصية هذا الشعب. إني بعيد كل البعد عن أي تفكير حسّي، وإني أقتحم هذه الأماكن بدون أي خطر، فيما آخرون ينجرّون الى الفسق. ان الذي اريد معرفته هو التفاصيل الدقيقة لهذه الحياة العائلية، للعادات والتقاليد. اريد ان يصبح هذا الأمر في متناولي كما هو الحال بالنسبة للحياة الأوروبية. قلّة هم، حسب اعتقادي، الذين تسنّى لهم مراقبة هذه الناحية عن كثب ... »[٥]

في هذه الرحلة اعتبر فرومانتين بأنه أصبح رسّاماً اكثر من أي وقت مضى وان سكون الصحراء دخل الى أعماقه.

ج ــ الرحلة الثالثة

أما الرحلة الثالثة فكانت في ظروف مغايرة تماماً. إذ ان فناننا اكتسب شهرة واسعة، ونال في معرض عام ١٨٤٩ جائزة رسمية على خمس لوحات مستوحاة من رحلته الى الجزائر[٦]. بالإضافة الى أنه اصطحب زوجته وكان قد تزوج منذ أشهر قليلة. بدأت الرحلة في ٥ تشرين الثاني عام ١٨٥٢ ودامت حتى ٥ تشرين الأول عام ١٨٥٣، وفيها قلّت مراسلاته عن الرحلتين السابقتين،

---

٥ ــ المصدر السابق. (Lettre à Paul Bataillard, 4 octobre 1847, P. 240)

٦ ــ كان من بين اعضاء اللجنة الرسّامون : ديكان، دولاكروا، فيرنيه، أنغر وكورو.

باستثناء بعض الرسائل العائلية. في هذه الرحلة أقام في مدينة مصطفى، ومنها قام برحلة الى الأغواط وعين مهدي. ومن الملاحظ أن معرفته بالجزائر خففت من انجذابه الذي عبّر عنه في الرحلتين السابقتين. والذي بدأ يشغله فعلاً هو الافادة المادية من هذه التجربة واختيار الموضوعات التي تهمّ المشاهد الفرنسي، لأنه في معارض سابقة أرسل بعض اللوحات ذات الموضوعات المتفرقة ولم تلاقِ النجاح. فكانت العودة الى الموضوعات الاستشراقية بدافع الربح المادي والشهرة وليس بدافع القناعة. من هنا بعض الرسائل التي تسترعي انتباهنا والتي تناقض الرسائل البالغة الحماس في الرحلتين السابقتين. فأمام مشهد في الأغواط يكتب : « اني لا أشعر بالفرح ولا بالسعادة ... لم أشعر قط كما الآن بعدم الارتباط بهذا المكان، رغم رغبتي الجامحة بالافادة منه. إني أزور هذه البلاد كما تُعاين الطريدة بشغف وفضول، ولكن بدون محبة. إني أحسّ بأنه حين يأتي اليوم الذي أغادرها، بعد أن اكون قد أخذت منها ما أفتش عنه، سيكون بالتأكيد اليوم الأكثر بهجة في رحلتي »[7].

وهكذا فإن رحلته الثالثة التي هي الأطول والتي أتت بعد خبرة سابقة، بدل ان تكون تتويجاً، أتت باهتة لأنها فقدت عفويتها وغلب عليها الطابع النفعي.

ثانياً : زيارة مصر (١٨٦٩)

كان افتتاح قناة السويس في ١٧ تشرين الثاني عام ١٨٦٩ حدثاً هاماً، فتوجّه ولي عهد مصر بنفسه الى باريس حيث سلّم نابليون الثالث ستين دعوة رسمية. وتقرّر أن تمثّل فرنسا في هذا الاحتفال الامبراطورة أوجيني زوجة نابليون الثالث الذي كان يشكو من وعكة صحية. ولم يكن هذا الحدث عمرانياً وحضارياً فقط، وإنما تداخلت فيه السياسة وخاصة الصراع الفرنسي —

---

٧ ــ أنظر « مراسلات » فرومانتين :

– FROMENTIN, Eugène: Correspondance, publiée par Pierre Blanchon, Paris, Plon 1912, P. 74 (Lettre sans date envoyée à Du Mesnil).

الانكليزي؛ كما أرخى بظله على الفنون حيث نرى لوحة للرسّام بارشار Berchère في معرض ١٨٦٧ تمثّل الصحراء قبل ان تخترقها القناة، وبقربها وُضعت تصاميم الأعمال التي أوشكت على الانتهاء. وقد رغب فرومانتين من كل قلبه في الذهاب. وشاءت المصادفات أن يكون شارل ادمون، وهو أحد أصدقائه، سكرتيراً خاصاً لنابليون الثالث، فكتب اليه يلفت نظره الى هذا الأمر. ولم يخيّب شارل أمله فأدرج اسمه على لائحة المدعوين. وما أن أُعلم بالأمر حتى طار من فرحه وراح يكتب الى اصدقائه مخبراً إياهم بالحدث. وكان من بين الفنانين المدعوين : جيروم، بارشار، وتورنامين، ومن بين الأدباء والصحافيين : شارل بلان، تيوفيل غوتييه ولويز كوليه.

دامت هذه الرحلة شهرين كاملين حيث بدأت في ٧ تشرين الأول وانتهت في ٧ كانون الأول، وفيها حمل فرومانتين دفتره بشكل منتظم مدوّناً مشاهداته كرسّام وعاد بمائة وأربع واربعين صفحة تراوحت بين النصوص المترابطة والملاحظات المتفرقة والرسوم الأولية. في هذه الرحلة ابتعد عن جمهور المدعوين والصحافيين وراح يسجّل اكتشافاته؛ وكم حزّ في نفسه أن يكون مرتبطاً ببرنامج رسمي حرمه كفنان من تأمل الطبيعة المصرية، وهذا ما يدوّنه في رسائله : « سنتوقف ونتأمل بإمعان كل ما هو مبانٍ أثرية وآثار تاريخية. أما المشاهد الطبيعية والعادات والسكان وهذه المناظر المائية الرائعة في تعرجات النيل، فقد اعتُبر بأنها لن تدخل في برنامج اكتشافاتنا لأنها لا تهمّ الجميع. أما نحن كرسّامين، فإننا نمرّ بسرعة وبدون شفقة أمام المشاهد التي تشكّل موضوعاتنا المفضّلة »[٨].

وفي هذه الرحلة حاول فرومانتين أن يجدّد في موضوعاته الاستشراقية وان يستفيد من خبرته السابقة في الجزائر، خاصة وأنه بدأ يحسّ بأن مخزونه الشرقي بدأ ينضب، بعد أن توافق معظم النقاد الفنيين بعد معرض عام ١٨٥٩ على اتهامه بالتكرار وبأن الاستشراق عنده لم يعد سوى ذكريات مبهمة تنقصها الدقة والموضوعية. من هنا فإن هاجس فرومانتين كان مزدوجاً : تدعيم موقعه كرسّام استشراقي، ومن ثم منافسة الرسّامين الفرنسيين الذين اكتسبوا شهرتهم من رسومهم

---

٨ ــ المصدر السابق ــ رسالة الى زوجته بتاريخ ٢٤ تشرين الأول ١٨٦٩.

« المصرية » وخاصة مشاهد النيل، ومنهم ماريلا، وبارشار الذي كان حاضراً الاحتفال. لذا جاء دفتر رسّامنا مليئاً بالملاحظات الفنية، بالاضافة الى ثمانية عشر مخططاً : « إني أدوّن كتابة وعلى عجل كل ما يجري وكل ما أشاهد؛ ورغم الصعوبة الكامنة في تنفيذ رسوم أولية بسبب السرعة التي ذكرت، فإني أدوّن بعض الملاحظات التي تفيدني في الرسم، وهي وإن تكن غير كاملة، الّا انها ستكون مفيدة لتساعدني على التذكر »[٩].

وفي اثناء هذه الرحلة تكوّنت عند فرومانتين فكرة اصدار كتاب عن رحلته، وهذا ما يذكره بشكل صريح في دفتره : « أريد أن أعطي عن الأشياء التي أراها فكرة مبسّطة، واضحة وحقيقية. أريد أن يتأثر الآخرون بالذكريات التي هزّتني ويبقوا لامبالين أمام الأشياء التي لم تثر اهتمامي. لا أريد ان اضخّم الأشياء بل أن أصوّر الأمور كما هي حتى يتذكرها الذين رأوها، ويتحسّسها بالفكر والعين الذين يجهلونها »[١٠].

الّا أنه من الواضح بأن فرومانتين اعتبر في النهاية بأن الطريقة التي تعرّف بها الى مصر لم تكن كافية ولا يمكن مقارنتها بإقامته الطويلة في الجزائر، فعزف عن كتابة رحلته لئلا تكون دون المستوى : « لم أختر هذه الطريقة في السفر ولم أخطّط لزيارة مصر، وإنما المصادفة قادتني اليها. إني اجتازها بسرعة، وما أراه يفوتني دون أن استطيع تثبيته في ذهني. وما يعجبني اكثر هو بالضبط ما أنا مضطر لرؤيته بسرعة فائقة. ليس عندي الوقت الكافي لأن اتوقف وأدقق في الأمور عن كثب، ولا الدخول في الأعماق ولا التعرّف الى العادات ... أحسّ بأني غريب عن تاريخ هذه البلاد وعن مفاهيمها، فأي حظ لي بالافادة من هذه الرحلة المتسارعة عبر بلد لا مثيل له؛ أي حظ لي بأن أعود وفي جعبتي ما يمكن أن يعجب الآخرين ؟ »[١١].

---

٩ ــ المصدر السابق (الرسالة نفسها).

١٠ ــ أنظر « دفاتر الرحلة الى مصر »

– FROMENTIN, Eugène: Oeuvres complètes, Carnets de voyage en Egypte (1869), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1984, P. 1110

١١ ــ المصدر نفسه ص. ١١١١

الّا أنه ورغم كل شيء تمكن من تدوين مفصّل لبعض المشاهد التي أثّرت في نفسه فأتت كتابته مترابطة وأثمرت فيما بعد لوحات خالدة. أجمل هذه المقاطع كان وصفه لغياب الشمس على النيل في ٢٣ تشرين الأول، وفيه نلحظ رقة الفنان واحساس الشاعر[١٢].

والجدير ذكره هو ان دفاتر فرومانتين لم تنشر الّا بعد مماته حين تضمنها كتاب لويس غونس عن الرسّام عام ١٨٨٨[١٣]، فيما الكثير من الذين حضروا افتتاح القناة سارعوا الى نشر مذكراتهم، ومن بين هؤلاء : فلوريان فاراون، شارل ادمون، شارل تاغليوني، لويز كوليه، شارل بلان وتيوفيل غوتييه[١٤].

أما الرسوم التي استوحاها من هذه الرحلة فكثيرة ومتنوعة كما سنرى ذلك لاحقاً.

---

١٢ — يكتب فرومانتين في وصف غياب الشمس على النيل : « كانت الأضواء التي اعقبت رحيل الشمس رائعة، إذ أنها وخلال ربع ساعة ملأت نصف الأفق من الشمال الى الجنوب. وارتفاعاً حتى فينوس لم يكن المشهد سوى ذهب ونار في صفاء لا مثيل له، فيما النيل يعكس بنفس الصفاء وأحياناً بنقاء أكثر شفافية هذه الإشعاعات المذهلة. وكان الضياء المقاوم يتأجج، بينما كان الليل القاتم والدخاني في الجهة المقابلة يتقدم لينازع النور في احتلال السماء. كل الميتولوجيا وكل المعبودات الأسيوية، كل الرعب الذي يوحي به الليل، كل الحب المرتبط باسم الشمس ملكة الكون والألم لرؤيتها تموت والأمل بانبعاثها في الصباح على شكل هوروس، هذا الصراع الأبدي الذي يتجدّد كل يوم بين اوزيريس وتيفون : كل هذا وقع للحظة تحت ابصارنا. وفي النهاية انتصر الليل، بعد أن دام الصراع طويلاً، فتحوّل الذهب وهو يخبو الى لون النار، ثم الى الأحمر فالأرجواني القاتم. بعدها ضاقت دائرة النور ولم تعد الشمس سوى قرص ضيق، وكأنها ذكرى بعيدة للنهار الذي حاصرته الظلمات. وتمكن الليل من السيطرة على الأفق بأكمله. وحين رفعت نظري تبيّن لي بأن فينوس لم تكن وحدها، لأن الكواكب اضاءت مصابيحها ... » (المصدر نفسه ص. ١٠٦١).

١٣ — – GONSE, Louis: Eugène Fromentin, peintre et écrivain, Paris, Quantin 1881

١٤ — – FLORIAN-PHARAON: Le Caire et la Haute-Egypte, Paris, Dentu 1872
– EDMOND, Charles: Zéphyrin Cazavan en Egypte, Paris, Calmann Lévy 1880
– TAGLIONI, Charles: Deux mois en Egypte, journal d'un invité du Khédive, Paris, Amyot 1870
– COLET, Louise: Le pays lumineux, voyage en Orient, Paris, Dentu 1879
– BLANC, Charles: Voyage dans la Haute-Egypte, Paris, Renouard 1876
– GAUTIER, Théophile: L'Orient, Paris, Charpentier 1877.

ثالثاً : آراء فرومانتين في الرسم الاستشراقي والرسّامين الاستشراقيين

لا يمكننا فهم فرومانتين الرسّام الّا إذا عدنا الى كتابيه حيث أبدى رأيه في الرسم الاستشراقي والرسّامين الاستشراقيين الأكثر شهرة في تلك الحقبة، وفي وقت كان الرسم الاستشراقي يتأرجح بين الواقعية والتخيّل، وفي وقت بدأ الجمهور الفرنسي يملّ المبالغة والتزييف.

يعتبر فرومانتين الشرق موضوعاً صعباً ومعقّداً، ولا يستطيع ايفاءه حقّه الّا من أقام فيه ودخل الى أعماقه. فمعظم الرسّامين رأوا الشرق بصورة عابرة فدغدغ انظارهم دون أن يتجذّر في فكرهم، من هنا لم يؤثّروا في الجمهور. فالشرق كل متكامل : جدّة في المظاهر، فرادة في الأزياء، غرابة في الوجوه، سحر في الألوان، والمسّ بأي مظهر من هذه المظاهر يعني تشويهاً لصورة الشرق واعطاء فكرة باهتة عنه. والصعوبة برأيه تكمن في أنه يجب إظهار الكل دون أن تكون اللوحة صورة طبق الأصل، لأنه ليس مع الواقعية المفرطة ونسخ المشاهد. فالرسم ليس عملاً وثائقياً ويختلف كلياً عن مشاهدات الرحّالة. فعلى الرسّام الّا ينسى بأنه ساعٍ وراء الجمال، والفن قد يلجأ الى التورية أو الى الابراز، والفنان الحقيقي هو من استطاع المحافظة على التوازن الدقيق بين الواقعية والجمالية، توازناً يفرض عليك الحقيقة وليس الدقة في التفاصيل، الرسمَ وليس الوصف .... » (سنة، ص . ٣٢٠). هذه الصعوبة دفعت بفرومانتين الى الكتابة بعد أن عُرف كرسّام لأن « اللغة التي تخاطب العين تختلف عن اللغة التي تتوجه الى الفكر. والكتاب ليس لتكرار عمل الرسّام. إنما للتعبير عمّا لم تبرزه الريشة ». (سنة، مقدمة ص . ٧).

وربما كانت بعض المقاطع في كتابيه ردّاً على الذين اتهموه بالتبسيط والتخيّل. فأمام أحد المشاهد الجميلة يقول : « ان رسم هذا المشهد رائع ومضنٍ في آن. فالطبيعة تفصّل وتلخّص كل شيء. ونحن في افضل الأحوال لا نستطيع سوى التلخيص، ويا لسعادتنا اذا تمكنّا من ذلك ! فالناس السخفاء يفضّلون التفاصيل، بينما أصحاب الفكر الأصيل يعرفون كيف يتصرفون مع الطبيعة؛ فهم يراقبونها بإمعان، ثم ينقلونها للآخرين على طريقتهم ... » (صيف، ص. ٥٦).

فالرسم الاستشراقي الذي اتُهم بالسهولة هو بنظره أصعب بكثير مما يتخيّل البعض، إذ على الرسّام تحسيس الجمهور الأوروبي بأماكن يجهلها وتعريفه ببلد فريد في لوحة جامدة. فالشرق بلد

رائع ويصعب حصره في مدرسة أو تقاليد فنية : « إني لا أتكلم على شرق الخيال ... وإنما على هذا البلد الأغبر المائل للبياض الذي يصبح ساطعاً ما أن يتلّون؛ هذا البلد الكئيب الذي يصبح رتيباً اذا لم توقظه الألوان الزاهية، ولكنه يخبئ تحت هذه الرتابة متغيّرات لا محدودة ... هذا هو الشرق، بلد الخطوط الهاربة، بلد الاشراق والجمود، بلد المساحات الملتهبة تحت سماء زرقاء، حيث يقتحم النور كل شيء، وحيث على الفن ان يعبّر عن كل ذلك بوسائله البسيطة ... » (سنة، ص. ٣٢٣).

من هذه المنطلقات أعطى فرومانتين رأيه في ثلاثة رسامين استشراقيين : ماريلا، ديكان ودولاكروا. فالأول استفاد من الشرق لرسم مناظر طبيعية، والثاني لرسم الطبيعة الى جانب المواضيع الشعبية، بينما قدّم الثالث نهجاً جديداً في الرسم الاستشراقي. فماريلا رسم الاماكن بشكل دقيق وترك لنا عن طبيعة الشرق لوحات جميلة. إنما مجمل نتاجه وقع في النسيان ولم يبقَ في الذاكرة سوى بعض الرسوم القليلة التي تفوح منها أجواء حزن ليلي ورهبة أمام السكون الكبير. أما ديكان فقد رأى الشرق كبلد التضادّ بين الظلال والنور، وهذا ما نراه بوضوح في رسوم الأشخاص والمناظر الطبيعية. إنما برأي فرومانتين، تخيّل ديكان الشرق من خلال أفكار مسبقة، من هنا لم يكن صادقاً ولا واقعياً. فهو يخترع الشرق ويرسمه بشكل هندسي وليس بشكل فني. لذا فمعظم لوحاته ليست سوى نسخٍ متفرقة لموضوع واحد.

أما دولاكروا فرأى في الشرق مشاهد انسانية ولكنه لم يرَ الأنسان. إنه رسم الناس من الخارج، مرتدين ثيابهم، فركّز على لعبة الأزياء والألوان؛ من هنا أهمية اللون عنده، إذ اخترع للوحاته أجواء معتدلة ناعمة وخفّف من الألوان الحادة والشمس المحرقة، متخيلاً طبيعة خضراء بدل الأراضي الملتهبة. فكانت لوحته « نساء من الجزائر » نموذجاً لفهمه للشرق كبلد الأزياء المزركشة والأضواء الخافتة. ومع أن لوحته جميلة الّا ان فيها الكثير من التصنع. ومن الواضح ان فرومانتين كان متأثراً طيلة رحلاته بالنجاح الذي حقّقه دولاكروا، لذا نلمس حين يتكلم عنه بشيء من الغيرة، علماً بأنه يشيد في مواضع أخرى بمزاياه الاستشراقية. ومن دون شك كان لنجاح لوحة دولاكروا « نساء من الجزائر » تأثير كبير على فرومانتين الذي يتذكر هذه اللوحة بكل تفاصيلها حين يصف لقاءه بالمرأة التي أسماها حواء داخل منزلها واصفاً الملابس والأثاث والحلى (سنة،

ص. ٢٧٦ ــ ٢٧٧، ثم من ص. ٢٨٨ الى ٢٩٢). وهذا الأمر يتكرر في اكثر من مشهد في الحياة اليومية كالاحتفالات ووصف الخيول أو عِراضات الخيالة أو الصيد الخ.

لذا لا ينسى فرومانتين وهو يدوّن مذكراته الإتهام الموجّه اليه والى معظم الرسّامين بأنهم لم يفعلوا سوى تكرار أعمال دولاكروا سعياً وراء الشهرة، فيردّ بشكل غير مباشر : « إني اعتبر أنه في الفن لا خوف من تكرار الآخرين. فكل شيء قديم وجديد في آن، والأشياء تتغيّر تبعاً للرؤية الذاتية، ولا شيء نهائي ومطلق الّا ثوابت الجمال. ولحسن حظنا لا يستنفد الفن أي موضوع. فهو يضيف على الأشياء اكثر مما يأخذ منها. إنه يجدّد ولا يستنفد هذا النبع الذي لا ينضب. وفي اليوم الذي تُعرض لوحة فنية ــ وإن مكتملة ــ يمكن لكل منا ان يقول بكل ثقة بأنه يمكنه تكرارها وأنه لا ينسخ احداً، وهذا أمر مشجّع للفكر الأنساني ... فكم من الحقائق القديمة قِدم الكون تحتاج الى تجديد ولو بعد الف سنة ... » (سنة، ص. ٢٠٦).

رابعاً : لعبة الألوان بالكتابة

إن من يقرأ كتابي فرومانتين يدرك فوراً بأن الكاتب يرى الأشياء بعين رسّام. فالذي يسترعي انتباهه هو لعبة الألوان. فعلى طريقة دولاكروا كان يحمل دفتراً يسجّل فيه ملاحظاته التي هي ملاحظات رسّام وليس عالم آثار أو سائح. وتعتبر بعض مشاهداته عن حق لوحات فنية يطغى عليها اللون الأزرق : « اعتبرْ فقط بأني أحب اللون الأزرق بشغف، وهناك شيئان أتحرّق لرؤيتهما : السماء بلا غيوم فوق صحراء بلا ظلال » (صيف، ص. ١٨). ففي وصف القرى أو البيوت أو الأزياء هناك تركيز أساسي على ذكر الألوان بكل تنوعها وتداخلها وتناغمها. فهو حين يصف المشهد نحسبه يتأمل لوحة معلّقة في إحدى المعارض الفنية. فمن أوصافه العديدة نأخذ على سبيل المثال وصفه للمنازل : « من بين هذه المنازل ذات اللون الأغبر لا نجد بياضاً الّا في دار صفاه، وطلاءً الا في حمّام بن سالم القديم. أما الباقي فكلّه رمادي، يتلوّن ليصبح وردياً عند الصباح، وبنفسجياً عند الظهر وبرتقالياً عند المساء. وقد لُوِّن إطار بعض المداخل بالكلس الأبيض، بينما عُلّقت في أعلى بعضها صورة ملونّة بالأزرق تمثّل يداً مفتوحة، وفوق البعض الآخر اشكال منسّقة مختلفة الألوان زيّنتها نقاط حمراء وزرقاء وخضراء في كل مربّع » (صيف، ص. ٩٨).

هذه الدقة في الألوان تصبح أكثر تعقيداً حين يتكلم على الملابس الشرقية. ففي أكثر من لقاء في منزل حواء يصف أزياء النساء المزركشة. وفي طريقه الى مدينة عين مهدي يصف القافلة فأذا هي كألون قوس قزح. يقول متوجهاً الى صديقه دو مانيل : « تخيّل تشكيلة متنوعة من الأقمشة الثمينة، مزجاً من كل الألوان : دمقس ليموني مضلّع بالأطلس الأسود، مع عربسة مذهّبة على خلفية سوداء، وأزهار فضية على خلفية ليمونية. تصوّر لوحة من الحرير القرمزي يزيّنه شريطان زيتونيان، وحيث اللون الليموني يجاور البنفسجي والزهور الوردية تتقاطعها ألوان زرقاء، والألوان الزرقاء الناعمة تمتزج بالأخضر الناعس؛ ثم وسادات كرزية وزمرّدية، وسجّادات من الصوف ذات الوان زاهية قرمزية وأرجوانية ورمّانية. كل هذه الألوان تتداخل بفن خاص بالشرقيين، إذ إنهم أبرع من استخدم الألوان بمهارة فائقة ... » (صيف، ص. ١٥٥).

هذا التركيز على الألوان كتابة عوّض ربما عن رتابة ألوان لوحاته التي اقتصرت على الابيض والأزرق والاخضر، وهي الوان عمد الى التخفيف من حدّتها، فأتت قاتمة لتضفي على لوحاته جواً رمادياً في غالب الأحيان.

خامساً : نظرته الى الشرق من خلال كتابيه

من دون شك أحب فرومانتين الشرق كما يلحظ ذلك عدد من النقّاد الذين تناولوا بالدراسة كتابيه ورسومه. الّا ان قراءة ممعنة تجعلنا نستنتج بأن نظرته اتسمت احياناً بالكثير من السطحية. فلقد استند بعض النقاد في رأيهم الى الرسائل البالغة الحماس والتي ذكرنا قسماً منها حين تكلمنا على رحلته الى الجزائر، أو الى مقاطع من كتابيه وهي تفوح بالانجذاب لطبيعة الشرق وللحياة الشرقية. ولكن ذلك لم يكن سوى انطباعات أولية يطغى عليها شعور الاكتشاف والغرابة. هذه الأجواء من التعلق بالشرق نراها مثلاً في مطلع كتابه « سنة في الساحل » حين يكتب : « هذه المرة جئت أعيش وأسكن هنا، وهذا برأيي أفضل وسيلة لأعرف الشرق أكثر ... سأقضي سنة كاملة ربما، فأتتبع كيف تتلاحق الفصول في هذا المناخ السعيد الذي يُقال بأنه لا يتبدّل كثيراً. سأكتسب عادات تكون روابط تشدّني بشكل حميم الى هذه الأماكن. أريد أن أزرع فيها ذكريات كما نغرس

شجرة، حتى أبقى من قريب أو بعيد متجذّراً في هذه الأرض، أرض التبنّي » (سنة ص. ١٩٠).

إنما في الواقع نلحظ مقاطع متعددة تجعلنا نعتقد بأن فرومانتين لم يحب من الشرق سوى شهرته الشخصية كرسّام، وإفادته المادية للتغلب على ظروفه الحياتية الصعبة.

أول ما يسترعي انتباهنا هو مفهومه للحضارة. فإذ يتكلم على سائق العربة الذي يقوده في نزهة في العاصمة يصفه كالتالي : « سليمان هو شاب عربي بدأ يتحضّر؛ فهو يتكلم الفرنسية، ينظر بوقاحة الى النساء الغربيات ويتوقف في الحانات ليحتسي الخمرة » (سنة، ص. ٢٠٧). وأمام إعجابه بالتطور الذي رآه في مدينة البليدة واتّباع النموذج الأوروبي في البناء يستنتج : « يوم لا يعود لبليدة أي طابع عربي ستصبح مدينة جميلة » (سنة، ص. ٢٦٣).

أما الحياة العربية بنظره فمحكومة بالجمود ورفض التطور : « ليس من حدود هنا لجمود العادات الّا النهاية الطبيعية للأشياء أو الخراب والتدمير بعامل الزمن. بالنسبة إلينا الحياة تعني التطور، أما بالنسبة للعرب فالوجود هو الأستمرار » (سنة، ص. ٢١٣).

من هذا المنظور رأى الرجل العربي سلبياً لا يقوم بأي جهد، تاركاً العبء كله على زوجته : « ما أستطيع قوله عن الحياة القاسية للمرأة العربية ليس بجديد ... فهي في آن الأم والمرضعة والعاملة والحرفية والمدبرة والخادمة ودابة المنزل تقريباً. أما الرجل فقد اختار لنفسه في هذه القسمة غير العادلة دوراً سهلاً : فهو الزوج والسيّد، وحياته ــ كما قال بظرافة أحد الرحّالة ــ تتلخص بالتدخين والبطالة الكاملة. أما أنا فأقول للدقة بأن حياته تتلخص بالتفتيش عن الظل والراحة التامة ... » (صيف، ص. ١٠٥). من هنا ركّز فرومانتين اكثر من مرة على وصف مجموعات من الشباب والرجال تقضي النهار نياماً في الظلّ[١٥]، كما ركّز على وصف المنحى السلبي لحياة العربي

---

١٥ ــ يرسم فرومانتين صورة توحي بأن الرجال والشباب في الشرق لا همّ لهم سوى التفتيش عن ظلّ ليمضوا النهار مستغرقين في النوم : « بعضهم كان ينام متجمعاً على نفسه وذقنه على ركبتيه، فيما البعض الآخر يلقي برأسه على الحائط، حانياً رقبته، باسطاً ذراعيه، فاتحاً يديه وجسمه مسترخٍ ورجلاه مستقيمتان في رقاد عميق يشبه الغيبوبة. فريق كان يغطي وجهه، ممدداً على بطنه ولا نرى على الأرض البيضاء سوى فخذيه السمراوين وعقب =

الخاصة : « أما الحياة الخاصة فهي ــ وكما في كل مكان في الشرق ــ محصّنة بجدران لا تخترق ... فخلف هذه الحواجز الصامتة والأبواب الضخمة مثل أبواب القلاع، والفتحات المصوّنة بالحديد، هناك شيئان نجهلهما، وهما أكبر سرّين من أسرار هذه البلاد : الثروة النقدية والنساء ... والمثل العربي يقول : حين ترى المرأة الضيف لا تعود تريد زوجها. فالعرب لديهم كتاب حكمة على طريقتهم، وكل الحياة الزوجية منتظمة على أساسه. فمن المعروف ان منزل العربي، أكان مريحاً أو لا لمن يقطنه، فخماً أو فقيراً، هو سجن محكم الأقفال مثل صندوق المجوهرات، وسيّد المنزل المتزمّت هو الذي يمتلك المفتاح، حيث يخبئ كل أسراره، ولا أحد يعلم أو يستطيع تحديد ماذا يملك أو كم يمتلك ولا تقدير الثمن » (سنة، ص. ٢٠٣ ــ ٢٠٤).

ولا ندري من أي كتاب حكمة استقى فرومانتين أمثاله العربية، إذ أنها في معظمها سلبية، وخاصة في موضوع المرأة : « حين ترى المرأة الضيف لا تعود تريد زوجها » (سنة، ص. ٢٠٤)، « دابة في النهار، امرأة في الليل » (سنة، ص. ٢٠٥) الخ. ولا ندري من كان يترجم له هذه الأمثال، لأن موضوع لغة التخاطب مع الناس بقي غامضاً. فهو حيناً يوهمنا بأنه يتكلم العربية. فعن لقائه الأول مع حواء بتاريخ ٢٦ شباط يقول متوجهاً الى صديقه دو مانيل : « اعتبرْ يا صديقي أنه ما عدا بعض الكلمات الفرنسية البسيطة مثل : يا سيّد، صباح الخير، وداعاً، تفضّل ... فأن حواء لا تعرف من الفرنسية الصحيحة اربعة مقاطع لفظية، وهكذا تجدني مضطرّاً الى تكلّم العربية، كوني لا أريد استعمال الصبير[١٦] وهي لهجة فظّة لا تليق بصوتها الرائع » (سنة، ص. ٢٧٨).

= قدميه القائمتين؛ والى جانبه فريق آخر ينحني على مرفقيه وذقنه في يديه وأصابعه في لحيته. وفي مكان آخر شباب ينامون، يتكئ الواحد على كتف الآخر بشكل لا يخلو من الظرافة، ويمسك الواحد بإصبع رفيقه... » (صيف، ص. ١٠٨).

١٦ ــ الصبير هي لغة مزيج من العربية والفرنسية والاسبانية.

أما في اللقاءات التالية في شهر نيسان فنراه بحاجة الى صديقه لويس فاندال[17] ليقوم بالترجمة : « لقد رأيت حواء مجدداً منذ ثلاثة اسابيع وأصبحنا بدون شك من أطيب الأصدقاء ... أما فاندال الذي يتجاوب مع كل ما أطلبه منه، فهو عادة يرافقني في هذه الزيارات، فنشعل على شرفه نارجيلة، وهذا من حقه كمترجم » (سنة، ص. ٢٨٨).

هذه التوضيحات عن نظرته الى الشرق لا تعني بأن فرومانتين لم يرَ جمالات الشرق فتكلّم على الضيافة العربية والشهامة والمروءة، كما استرعته المناظر الجميلة ومشاهد الحياة اليومية، وهذا ما سوف نلحظه حين نتكلم على الموضوعات التي تطرّق اليها كتابة ورسماً.

سادساً : الموضوعات الشرقية

أثناء إقامته الطويلة في الجزائر تمكن فرومانتين من التعرّف الى مظاهر كثيرة من الحياة العربية.

وهو حين يكتب يتذكر كل اللوحات الاستشراقية في المعارض السنوية، ويتذكر بدون شك دولاكروا وماريلا وديكان وغيرهم من الرسّامين الذين كسبوا شهرة واسعة. وربما لإدراكه بأنه لن يفوقهم رسماً وصف بالقلم كل الموضوعات التي تستهوي الجمهور الفرنسي.

فالمشاهد الطبيعية في كتابيه أكثر من أن تحصى. فمن وصف غياب الشمس (صيف، ص. ١٧)، الى وصف الصحراء (صيف، ص. ٣٦)، والبيوت (صيف، ص. ٥٨)، والجبال (صيف، ص. ٧٤)، الى القرى والأطناب (صيف، ص .٤٦)، الى وصف المدن (صيف، ص. ٨٦) الخ. حتى يكاد لا يخلو فصل واحد من وصف.

---

١٧ ــ يُجمع الباحثون على ان لويس فاندال الذي يرد اسمه مراراً في « سنة في الساحل » ليس الّا اوسكار مكارثي Oscar Mac Carthy الذي أوفدته الحكومة الفرنسية الى الجزائر عام ١٨٤٨ لاعداد كتيّب يساهم في تعريف المهاجرين الفرنسيين على طبيعة الجزائر وتاريخها وعادات سكانها، بالاضافة الى بعض المقالات والمقتطفات من الكتب التي تتكلم على الجزائر، وكذلك القرارات والمراسيم الوزارية المتعلقة بحقوق المهاجرين. من هنا طاف مكارثي في الجزائر من عام ١٨٤٩ الى عام ١٨٦٣، فتعلّم اللغة العربية وألمّ بطبيعة البلاد وتقاليدها.

الى جانب المناظر نراه يبالغ في وصف الحياة اليومية بكل مظاهرها : جلسة عند القاضي حيث نطلّع على طرق إحقاق العدالة (سنة، ص. ٢٤٤)، تنفيذ حكم الإعدام بأربعة مجرمين (سنة، ص. ٢٧٩)، مشهد دفن الأموات (سنة، ص. ٣٠٣)، مشهد لعب الأولاد (سنة، ص. ٣١٧)، وصف للسوق (سنة، ص. ٣٤٥)، خفاوة الضيافة العربية (سنة، ص. ٣٤٩، صيف، ص. ٢٥ و ١٧٨)، وصف للقافلة (صيف، ص. ١٥٥) الخ.

ومن مشاهد الحياة اليومية يركز فرومانتين على الأعياد والاحتفالات لأنها تبرز مجموعات بشرية كبيرة، كما يسلّط الأضواء على العادات الشرقية والأزياء، فيصف احتفالاً عائلياً (سنة، ص. ٢٦٦)، ثم عيد الفول الذي يجري على شاطئ البحر (سنة، ص. ٢٩٧). ولا ينسى بالطبع الاحتفالات الراقصة (صيف، ص. ٣١) وفيها يتذكر دولاكروا ورامبراندت، وكلها مشاهد صاخبة تختلط فيها الأزياء بالألوان والحركة وصخب الجمهور.

وفي مشاهدات فرومانتين اليومية تركيز على الأزياء الشرقية التي استرعاه جمالها وتنوعها. فمن وصف للبرنس الفضفاض (صيف، ص. ٢٣) والغندورة (صيف، ص. ١٠٩)، الى ثياب الدراويش (صيف، ص. ٥٢)، الى ملابس الفرسان مرافقي القافلة (صيف، ص. ١٥٥)، الى وصف لثياب النساء المزركشة (صيف، ص. ١٠٠)، وخاصة ثياب ومجوهرات حواء داخل منزلها (سنة، ص. ٢٢٧ و ٢٨٨). وموضوع النساء الشرقيات لفت انتباهه، وكأنه يحاول بذلك أن يبزّ رفاقه الذين زاروا الشرق وبقي موضوع التعرّف المباشر الى النساء عقدة في رسوهم. فعبر علاقته بحواء حاول وصف واقع المرأة الشرقية. فالمرأة في الخدر أشبه بحورية : « تخيّل شيئاً يشبه وردة جميلة ساحرة ونادرة خُلقت لتكون في خدر شرقي فتضفي عليه جمالاً وعطراً في فترة تفتح شبابها القصير ... إنها كالعطر وصوتها كالموسيقى. وهي تتكلم كما العصافير تغرّد ... » (سنة، ص. ٢٩٠). هذه المرأة الجميلة هي ضحية الظلم الاجتماعي اللاحق بها، إذ إنها كالبلبل في القفص. من هنا فحواء ستقضي على يد زوجها عمّار حين يدوسها بحصانه خلال عِراضة للخيالة بعد أن أدّى خلافه معها الى الطلاق. (سنة، ص. ٣٥٢ الى ٣٦١).

ولا تقتصر معرفته بوضع المرأة الشرقية على حواء. فهو يتكلم بإسهاب على المرأة اليهودية،

وهي ربما أكثر تحرراً (سنة، ص. ٢٠٥ و ٢٤١)، وعن المرأة الجزائرية بشكل عام التي هي بنظره « محتقرة بسبب التعسف، مسجونة، عاطلة عن العمل، شبيهة بالأشياء المخصصة للترف أو اللذّة » (سنة، ص. ٢٤١).

وأسوة بدولاكروا، راقب فرومانتين الأحصنة العربية. فالحصان رفيق الأنسان والحصان الأصيل يمنح صاحبه تفوقاً : « إنه حيوان ناعم وشجاع في آن. فما أن يضع صاحبه يده على رقبته ويمسك بشعره حتى تلمع عيناه وتسري قشعريرة في عرقوبه. وبمجرد أن يمتطيه ويمسك بالزمام، لن يكون بحاجة الى المهماز، إذ أن الحصان يحني برأسه قليلاً فيُسمع رنين السرج النحاسي أو الفضي، ثم يُرجع رقبته الى الوراء وينتفخ، وبعدها تراه يرتفع منطلقاً بفارسه بحركة رائعة كالتي نراها في تماثيل القياصرة المنتصرين على صهوة جوادهم ... » (صيف، ص. ٦١).

وهو يعطينا وصفاً جميلاً لموكب خيالة (صيف، ص. ١٥٢)، كما يُسهب في وصف عِراضة خيالة (سنة، ص. ٣٥٤ الى ٣٥٧) ويعترف بأنه غير قادر على رسمها كون هذا المشهد من حق رسّام واحد هو دولاكروا (سنة، ص. ٣٥٤).

أما الموضوع الأخير الذي حاول الغوص فيه فكان إمكانية استقاء مواضيع العصور القديمة من مشاهدات شرقية كما كان يؤمن دولاكروا.

لأول وهلة اعتبر فرومانتين بأن الشرق يذكّر بالعصور القديمة. فقرب بحيرة حلولا يلتقي بثلاثة رعاة، فيصرخ صديقه فاندال : « السلام عليك يا يعقوب ابن اسحق والسلام على أبيك! » فيكتب فرومانتين الى صديقه بالتراميو في ١٧ تشرين الثاني ١٨٤٧ : « منذ بعض الوقت وفيما كنت أقوم برحلة الى بحيرة حلولا، أؤكد بأني التقيت بأسحق العجوز الذي يذكره سفر التكوين، وكان ولداه الى جانبه، وكانوا جميعاً يراقبون قطيعاً من الأغنام ... أيهما كان عيسو وأيهما يعقوب، لا أدري ؟ وربما كانوا يتكلمون على صحن العدس. في هذه الأثناء كانت ناقتان سمراوتان تمرّان بعيداً بالقرب من مجموعة من شجر النخيل، والشمس تهبط خلف سلسلة الجبال التي جعلتنا في العام الماضي نصيح : يا فلسطين ! يا فلسطين ! »

ولكنه في مرات أخرى اعتبر بأنه، وإن يكن هناك تقارب بين العادات والملابس في العصور القديمة وبين ما نشاهده في الشرق، فإن التبسيط بهذا الشكل هو مساس باللون المحلي، وإلباس أشخاص العصور القديمة الملابس العربية هو تهشيم وتزوير للواقع. فالأشخاص الذين يرتدون « برنساً صحراوياً أو مشلحاً سورياً، لن يكونوا أبداً الاّ بدوا رحّلاً... » (صيف، ص. ٤٨). وبنظره إن ما يقرّب العربي من العصور القديمة هو بعض المزايا الانسانية العامة كالبساطة لأنه « في وسط عالم متحضّر، حافظ على البساطة في حياته وعاداته وأسفاره ... وهكذا وحده وبتميّز رائع، حافظ في تراثه على بعض ما يسمّى العهد القديم ... » (صيف، ص. ٤٨).

بالطبع، تميّز فرومانتين في هذا الموقف، وقد جاراه فيه تيوفيل غوتييه الذي اعتبر بأن إلباس الأشخاص في اللوحات التاريخية الزيّ العربي هو مسلك خطر، فيما اعتبر باقي الرسّامين الأستشراقيين بالأجمال بأنه من الأفضل اعطاء اشكال وأزياء الشرق الى اشخاص العهد القديم بدل تخيّلهم في مرسم بارد، وهذا ما نادى به الرسّامون بيدا Bida وتوريه Thoré إضافة الى فيرنيه ودولاكروا. يكتب توريه عام ١٨٦٤ : « بدل من أن تتخيّلوا وببرودة في مرسم داخل باريس مشهد راحيل على النبع أو السامري متحدثاً الى يسوع، إذهبوا وارسموا في الصحراء نبع ماء وسط واحة مع فتيات عربيات يأتين ليستقين الماء ... ».

هذه هي بعض الموضوعات الهامة التي عالجها فرومانتين كتابة، وسنرى كيف ان رسومه ستتلاقى الى حد بعيد مع مشاهداته.

سابعاً : فرومانتين الرسّام

عانى فرومانتين كثيراً من الثنائية في المواهب. فالنجاح الذي لقيه كتاباه جعله لا يرضى في معظم الأحيان عن رسومه. لذا نراه كثير التوتر والتشنج حين يحاول التعبير بالريشة عن مشهد وصفه بالقلم، كما يذكر صديقه مكسيم دو كان Maxime Du Camp الذي رآه اكثر من مرة « يلقي



٢٣ ـــ اوجين فرومانتين: مشهد للأغواط.



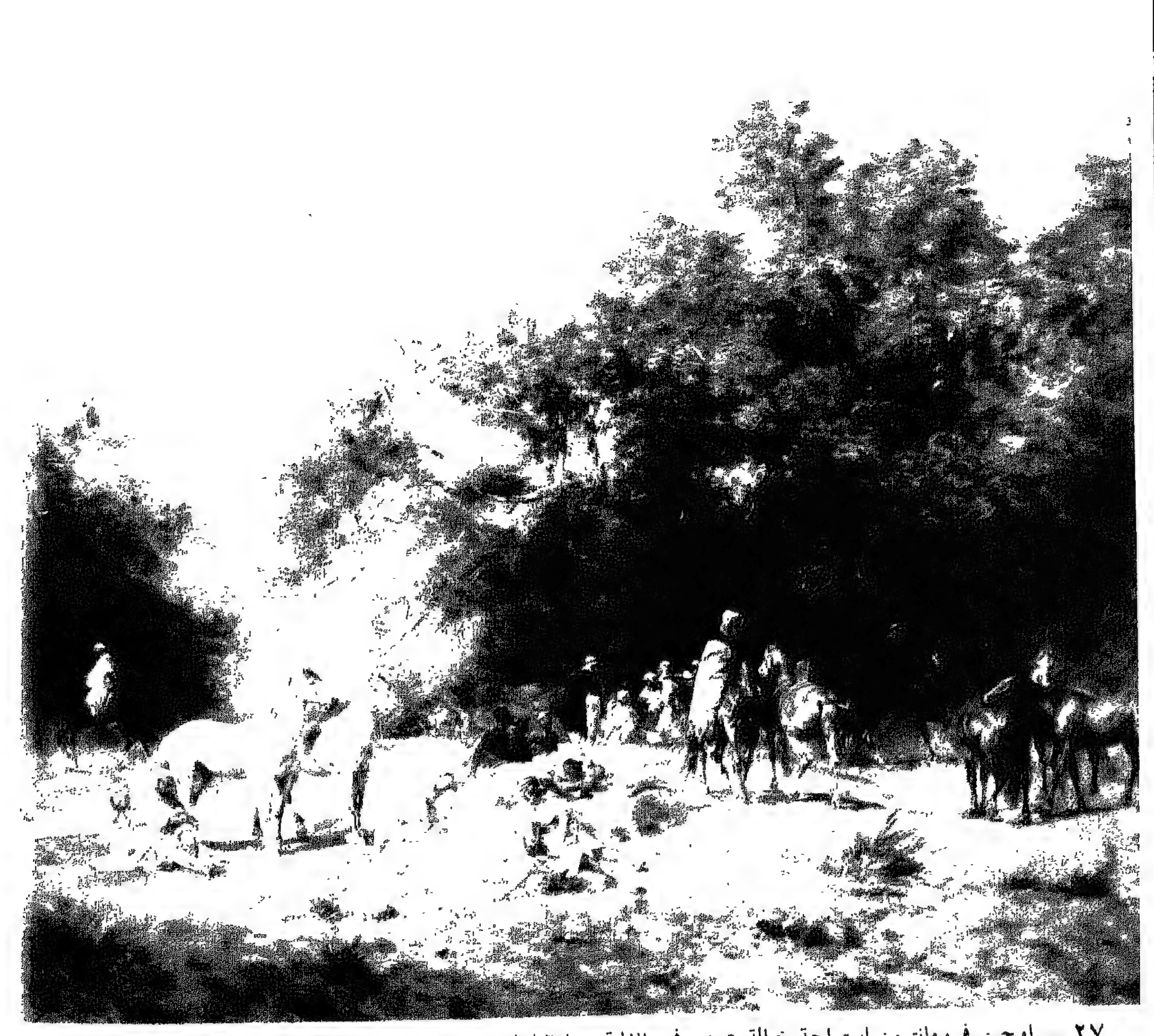
٢٤ ـــ اوجين فرومانتين: التخييم العربي (١٨٧٧).



٢٥ ــ اوجين فرومانتين: عربي واقفاً



٢٦ ــ اوجين فرومانتين:
عرب يصلّون (١٨٦٧).



٢٧ ـــ اوجين فرومانتين: استراحة خيالة عرب في الغابة (١٨٦٨).



٢٨ ـ اوجين فرومانتين: عراضة (١٨٦٩).



٢٩ ــ اوجين فرومانتين: مشهد مصري (١٨٧١).



٣٠ ــ اوجين فرومانتين: ضفاف النيل (١٨٧٤).



٣١ ــ اوجين فرومانتين: نساء شرقيات (١٨٧٢).

الريشة بعيداً، يمحو، ويعاود الرسم ليمحو من جديد، مبالغاً في التشكيك بقيمة فنه »[١٨].

وهذه الصعوبة يعترف بها رسّامنا بكل صراحة : « إنني في صراع دائم مع كتبي، ولا أجد ما هو أصعب من إيجاد مرادف فني لأفكار أدبية »[١٩].

من هنا كان فرومانتين قاسياً في الحكم على نفسه، كثير التردد قبل إرسال أية لوحة الى المعرض السنوي : « إن فني جاف تنقصه الحيوية لأن الوجوه تشبه دمى من خشب، تعوزها رعشة الحياة ».[٢٠].

ورغم ذلك، قلّ ان نجد رسّاماً في تلك الحقبة خصّه النقّاد بالمديح مثل فرومانتين، ومنهم : مكسيم دو كان، بول دو سان فيكتور Paul de Saint Victor، تيوفيل توريه Théophile Thoré، سانت بوف Sainte-Beuve، وبالطبع تيوفيل غوتييه الذي اعتبر عام ١٨٦١ بأن فرومانتين يحتل الصدارة في « القافلة الشرقية ».

أما عن تطابق رسومه مع مقاطع من كتبه فالأمثلة أكثر من أن تحصى، ولعلّ أبرزها : « شارع في الأغواط » (١٨٥٩) Une rue à El-Aghouat، الذي ليس سوى شارع باب الغربي الذي أتى على وصفه في « صيف في الصحراء » (ص. ١٠٥ ــ ١٠٦)، « عِراضة » (١٨٦٩) Une fantasia (سنة، ص. ٣٥٢ ــ ٣٥٣)، « الوادي » (١٨٧٤) Le ravin (سنة، ص. ٢٨٥)، « بلاد العطش » (١٨٦٩) Le pays de la soif (صيف، ص. ١٨٣)، عربي يمتطي حصاناً وخلفه مجنون » (١٨٧٧) Arabe à cheval portant en croupe un fou (سنة، ص. ٣٥٤ ــ ٣٥٥). أما الموضوعات التي لا تحظى بالحيّز نفسه رسماً، فهي موضوعا المرأة والأزياء. فالسهولة في مصادقة النساء والتحادث معهن بحرية كما ذكر في كتابيه، كان يمكن أن تنتجا سلسلة رسوم فريدة، سيما

---

١٨ ــ أنظر كتاب مكسيم دوكان « ذكريات أدبية »
. – DU CAMP, Maxime: Souvenirs littéraires II, Paris, Hachette 1892, P.200

١٩ ــ « مراسلات » ص. ١١٨

٢٠ ــ « رسائل من أيام الشباب » ص. ٢٥٠

وان منافسه دولاكروا اكتفى بزيارة يتيمة لرسم لوحته الشهيرة « نساء من الجزائر ». أما الأزياء والحلى الشرقية التي ميّزت لوحات دولاكروا والتي تكلم عليها مطوّلاً في كتابيه، فتبدو غائبة عن لوحاته لأنه عمد الى رسم الأشخاص من بعيد.

ولكن كيف فهم فرومانتين الشرق ؟

كان لفرومانتين طريقة فريدة في رسم الشرق. فهو لا يراه عبر شطحات الخيال، ولا عبر الدقة في المشاهدة، وإنما يفضّل النظر بتمعّن، ومن ثم اللجوء الى ذاكرته في أوقات الصفاء، محاولاً تنقية مشاهداته من كل شائبة. من هنا غالى في الاعتماد على ذاكرته التي لا يطلب إليها احياء الواقع بكل دقة وإنما تجاوزه وتجميله، فأتت لوحاته بعيدة عن التفاصيل مغرقة في التعميم.

أما من ناحية الألوان، فيُعتبر فن فرومانتين انتصاراً للألوان القاتمة. فعلى عكس كثير من الرسّامين في تلك الحقبة، لم ير فرومانتين الشرق كبلد الألوان الزاهية أو الأشعاعات الضوئية الحادة، وإنما بلد الألوان الرمادية الغبراء. وقد حصر تنوع ألوانه بالأبيض والأخضر والأزرق كما ذكرنا، فخفّف من حدّتها لتأتي مائلة الى الشحوب. وحتى في رسومه الصحراوية، تحاشى اختيار الألوان الحادّة، مما دفع بصديقه مكسيم دو كان لدى مشاهدته إحدى اللوحات التي تظهر عاصفة رملية الى التعجب : « إن الصحراء، شئنا أم أبينا، هي بلد الشمس، إنها موطن القحط والحرارة والأشعة المتلألئة والقبة الساطعة واللامتناهية ... من هنا لا يمكننا تخيّل عواصف في الصحراء إلا العواصف الرملية ... »[٢١].

٢١ — DU CAMP, Maxime: Revue des deux Mondes, juin 1864

أ ــ التجربة الجزائرية

١ ــ المدن

أكثر فرومانتين من رسم المدن التي رآها، لما في نفسه من ميل الى المشاهد العامة التي تعفيه من رسم الوجوه عن كثب؛ من هنا اللوحات المتنوعة والمتكرّرة لمدن الجزائر وقسنطينة وبسكرة ومصطفى والأغواط الخ.

وهذه الرسوم تبدأ بالمشاهد البانورامية لتصل بعدها الى التخصيص كاختيار حي أو شارع، ومنها : « مشهد للأغواط » Vue de Laghouat، « الأغواط ٢٠ حزيران، الساعة التاسعة » Laghouat, 20 juin 9 heures، « الأغواط، ٢٢ حزيران الساعة العاشرة » Laghouat, 22 juin 10 heures، « الأغواط، ٣٠ حزيران الساعة الثانية بعد الظهر » Laghouat, 30 juin, 2 heures، « مدينة الجزائر، ١٨ أيار ١٨٤٨ » Alger, 18 mai 1848، « مدينة الجزائر، ١٩ أيار ١٨٤٨ » Alger, 19 mai 1848، « بسكرة، ٩ آذار ١٨٤٨ » Biskra, 9 mars 1848 « بسكرة، نيسان ١٨٤٨ » Biskra, Avril 1848، « البليدة، ٢١ آذار ١٨٤٦ » Blidah, 21 mars 1846، « قسنطينة ٢١ كانون الثاني ١٨٤٨ » Constantine, 31 janvier 1848 « قسنطينة، أيار ١٨٤٨ » Constantine, mai 1848، « مصطفى العليا، مشهد مطل على البحر » Mustapha-Supérieur, Vue de la mer، « قرية عربية » Douar arabe، « قرية صحراوية عند المساء » Douar de Sahari, effet du soir، « عين مهدي، ٨ تموز ١٨٥٣ » Aïn-Mahdi, 8 juillet 1853، « ذكرى من الجزائر » (١٨٧٤) Souvenir de l'Algérie، « شارع في الأغواط » (١٨٥٩) Une rue à El-Aghouat، « شارع باب الغربي في الأغواط » Laghouat: Bab-el-Gharbi، « شارع في قسنطينة » Une rue de Constantine، « شارع التجار في قسنطينة، أيار ٤٨ » Constantine, mai 48: Rue des Marchands.

في كل هذه اللوحات قلّ أن نرى مشاهد تخوّلنا التعرّف الى خصائص هذه المدن، ونادراً ما نرى وجوهاً بشرية، وهي ــ في حال وجودها ــ أشبه بالأشباح، لا ملامح واضحة لها.

أما اللوحة التي تسترعي الانتباه، فهي المشهد الذي رسمه للأغواط في أوقات متفاوتة من النهار

(الساعة التاسعة، الساعة العاشرة، الساعة الثانية بعد الظهر). ويعتبر فرومانتين سبّاقاً في هذه التقنية التي سيتفرّد بها الانطباعيون لاحقاً. فهذه اللوحات الثلاث هي دراسات فنية لانعكاس الضوء أكثر مما هي تصوير دقيق لمنظر طبيعي. فاللوحة الأولى تنعم بدفء سماء زرقاء قاتمة، ما تلبث ان تتحول الى زرقاء رمادية في اللوحة الثانية وغبراء في الثالثة، حتى يصعب تمييزها عن لون الأرض القاحلة، لولا بعض الأشكال الغامضة في وسط اللوحة والتي تفصل بين مساحتين رتيبتين متقاربتي الألوان.

٢ ــ المشاهد الطبيعية

من ضمن نفس التوجه عمد فرومانتين الى رسم مشاهد طبيعية تكثر فيها الصخور والأشجار التي ــ لولا بعض النخيل ــ لصعب تحديد نوعها، الى درجة أن بعض النقاد طلب اليه تحديد فصيلة هذه الأشجار التي لا تنتمي إلى أي صنف معروف. من هذه اللوحات : « مشهد جزائري » Paysage algérien، « مشهد في مضيق شيفا » (١٨٤٦) Vue prise dans les gorges de la Chiffa، « الوادي الكبيــر، ١٤ آذار ٤٦ » Oued-el-Kébir, 14 mars 46، « الــوادي الكبيــر، ١٩ آذار ٤٦ » Oued-el-Kébir, 19 mars 46، « غابة من الزيتون في البليدة » (١٨٤٦) Le bois des oliviers à Blidah، « عند تخوم الواحة أثناء ريح الشلوق » (١٨٥٩) Lisière d'oasis pendant le «sirocco»، « الوادي، ذكرى من الجزائر » (١٨٧٤) Le ravin; Souvenir d'Algérie.

وتتصف كل هذه المشاهد بالعمومية وسيطرة الألوان القاتمة.

٣ ــ نماذج من الحياة اليومية (نماذج بشرية)

إن الرسوم التي تتناول نماذج من الحياة اليومية كثيرة لدى فرومانتين. إنما إذا قارنا الحيّز الذي تحتله الأشخاص في اللوحة نسبة الى المشهد الطبيعي العام لتوضحت لنا الصعوبة التي عانى منها فرومانتين في رسم الوجوه. فربما لا نجد لوحة واحدة نكتشف فيها عبارة العينين أو مميّزات إثنية للشرقيين أو حتى خصائص تميّز الأزياء :

« عربي وقوفاً » Arabe debout، « عربي يمتطي حصاناً ابيض » (١٨٧٤) Arabe monté sur un cheval blanc، « عربي يروي ظمأه » Arabe se désaltérant، « عرب » (١٨٧١) Arabes، « عرب وأحصنتهم في مورد الماء » Arabes avec leurs chevaux à l'abreuvoir، « ثلاثة رجال عرب في الصحراء »، Trois Arabes dans le désert، « عرب يصلّون » (١٨٦٧) Arabes en prière، « عرب يرتاحون » Arabes en repos، « عرب يدخنون ويأخذون قسطاً من الراحة » (١٨٦٦) Arabes fumant et se détendant، « عرب يجتازون طريقاً » (١٨٦٥) Arabes parcourant une route، « رعاة قبيليون » Bergers Kabyles، « الأولاد العرب » (١٨٦٧) Les enfants arabes، « دفن مغربي » (١٨٥٣) Enterrement maure، « نساء ذاهبات الى المسجد » Femmes allant à la mosquée، « نساء عربيات أثناء السفر » (١٨٧٣) Femmes arabes en voyage، « صبايا عربيات » (١٨٦٧) Jeunes filles arabes، « جلسة عند الخليفة » (١٨٦٠) Audience chez un Khalifat، « بائع الأحصنة » (١٨٧٥) Le marchand de chevaux، « لقاء قادة عرب » (١٨٧٤) Rencontre de chefs arabes، « خيّاطون عرب أمام المسجد » Tailleurs arabes devant la mosquée، « قبيلة عربية بالقرب من جدول » (١٨٧٣) Tribu arabe au bord d'un ruisseau، « قبيلة بدوية تتجه نحو مراعي التـل » (١٨٦٦) Tribu nomade en marche vers les pâturages du Tell، « لصوص ليليون » (١٨٦٥) Voleurs de nuit.

فمعظم الأشخاص في هذه اللوحات نراهم من بعيد، إما بصورة جانبية أو حتى من الخلف، مما يصعب معه تمييز ملامح الوجوه.

٤ ـــ الحياة الصحراوية

ترك فرومانتين عن الصحراء أجمل المقاطع الأدبية، وربما أجمل الرسوم. فخلال رحلاته الثلاث الى الجزائر كان هاجسه التعرّف الى الصحراء « هذه الجنة الحقيقية لأحلامنا »، كما أراد أن يجرّب طريقة العيش البدوية، من التخييم في عمق الصحراء، إلى مواكبة القوافل، إلى التأقلم في المناخ الصحراوي الخ. من هنا تكراره للموضوعات الصحراوية في معظم المعارض السنوية حتى

وفاته : « تخييم عربي » (١٨٥٠) Campement arabe، « قافلة عربية » (١٨٥٤) Caravane arabe، « القافلة » La caravane، « الصحراء » (١٨٥٠) Le désert، « في الصحراء » Dans le désert، « قرية صحراوية » Douar de Sahari، « إستراحة الجمال » (١٨٥٣) Le repos des chameaux، « عاصفة في سهول الألفا ــ الصحراء » (١٨٦٤) Coup de vent dans les plaines d'alfa (Sahara)، « استراحة في الصحراء » (١٨٦٧) Halte dans le désert، « بلاد العطش » (١٨٦٩) Le pays de la soif، « صحراء » (١٨٧٢) Sahara، « تخييم عربي » (١٨٧٣) Campement arabe، « انطلاق القافلة » Départ de la caravane.

٥ ــ الأحصنة

استغاض فرومانتين عن رسم الوجوه البشرية بالإفاضة في رسم الأحصنة العربية التي استهوته، فبرزت في معظم لوحاته المتعلقة بالمناظر الطبيعية والتخييم والقوافل. كما أفرد لها رسوماً كثيرة. ولكي يعوّض عن الجمود الذي اتصفت به لوحاته، أكثر من رسم عِراضات الخيالة التي تضجّ بالحياة، علماً بأن أبطالها هم الأحصنة وليس الخيالة. ويبدو أن وصف العِراضة في كتابه « سنة في الساحل » (ص. ٣٥٢ ــ ٣٥٣) اعتُبر من أجمل المقاطع التي استرعت انتباه النقّاد، لما فيها من دقة في الوصف، وهذا ما نجح في ادائه أكثر من مرة رسماً، الى درجة أن لوحته « عراضة » (١٨٦٩) Fantasia اعتبرت من أجمل لوحاته، وعنها كتب الناقد لويس غونس : « إني لا أرى من يمكنه مضاهاة فرومانتين في اداء هذا المشهد الصعب، ولا حتى دولاكروا ورينيو. فقد استطاع أن يضفي على اللوحة الكثير من الجمال والرشاقة والتلوّن الناعم والبراعة في تجميع الأشخاص والتناسق الكلي بين المشهد والوجوه »[٢٢].

---

٢٢ ــ أنظر كتاب لويس غونس « فرومانتين الرسّام والكاتب »

. – GONSE, Louis: Eugène Fromentin: peintre et écrivain, Paris, Quantin 1888, P.93

ومن بين لوحات الأحصنة :

« حصان » Cheval، « رسم جانبي لحصان الحِراثة » Profil d'un cheval de labour، « رأس حصان » Tête de cheval، « حصانان » Deux chevaux، « خيّال عربي » Cavalier arabe، « خيّالة عرب » Cavaliers arabes، « خيالة عرب أثناء عاصفة » Cavaliers arabes dans un coup de vent، « خيّالة عرب أمام الحامية » Cavaliers arabes devant la forteresse، « خيالة يعودون من عِراضة » Cavaliers revenant d'une fantasia، « عِراضة » (١٨٦٩) Une fantasia، « إنطلاق خيالة عرب » Départ de cavaliers arabes

٦ ـــ مشاهد الصيد

قلّ أن عالج فرومانتين موضوعاً شرقياً يتسم بالعنف أسوة برسامين آخرين مثل دولاكروا وديهودانك ورينيو وغيرهم. وقد حاول التعويض عن ذلك ببعض الرسوم التي تمثّل الصيد، إلا أنها أتت باهتة تنقصها الحيوية، وهي أشبه بنزهة يركز فيها على المشاهد الطبيعية والأحصنة، أكثر مما هي رسوم تنبض بالحركة :

« الصيد » La chasse، « صيد الغزلان في الهدنة (الجزائر) » (١٨٥٦) Chasse à la gazelle dans le Hodna (Algérie)، « صيد الصقور في الجزائر » (١٨٦٢) Chasse au faucon en Algérie، « صيد مالك الحزين » La chasse au héron، « صيد الأسود » La chasse au lion، « صيد الخنزير البري » (١٨٥٤) La chasse au sanglier، « صيد الغزلان » (١٨٦٤) La chasse aux gazelles، « صيد في الجزائر » Une chasse en Algérie، « عرب يصطادون » (١٨٦٥) Arabes à la chasse، « عرب يهاجمهم أسد » Arabes attaqués par un lion، « الانطلاق الى الصيد » (١٨٥٧) Départ pour la chasse

ب ـــ التجربة المصرية

خيّم على التجربة المصرية عاملان نفسيان مزعجان؛ الأول : الارهاق والسأم لارتباطه ببرنامج رسمي مكثّف جعله يرى الأشياء بسرعة، في وقت كانت الضغوط المادية هي شغله الشاغل وقد تراكمت عليه الديون ووصل الى حافة الافلاس، مما حداه للكتابة الى زوجته : « أفٍ ! لم أعد أطيق الرحلات التي هي أشبه بعذاب متواصل ». والثاني : شعوره بالأفلاس الفني بعد تكراره للموضوعات الجزائرية نفسها ما بين ١٨٦٦ و ١٨٦٩ وانحسار حماس النقاد لفنه الذي اتُهم بالابتذال والسهولة. لذا لم يكن أمام فرومانتين خيارات كثيرة اثناء رحلته الى مصر، فلجأ الى استخدام التصوير الفوتوغرافي، في تقنية تخالف فنه الذي اعتمد على الابهام والعمومية وليس على الدقة في التفاصيل. فلقد عاد رسّامنا وفي جعبته مجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية، بالاضافة الى بعض الأفكار والملاحظات التي دوّنها في دفتر صغير، ومعظمها ينحصر بالتقلبات الضوئية فوق النيل.

وبالفعل رجع فرومانتين إلى هذه الصور الفوتوغرافية لتحديد موضوعات رسومه بشكل واقعي، إلا أنه كان يقلّص من حجم المباني والأشخاص ليفرد مساحة أكبر للمنظر الطبيعي؛ وهكذا لم يشذ عن شغفه بالمناظر البانورامية التي جنّبته مغامرة رسم الوجوه والمباني عن قرب.

إلا أنه من الملاحظ ان فرومانتين لم يعرض أي رسم مصري قبل عام ١٨٧٦، علماً بأنه باشر إثر عودته عام ١٨٦٩ بمجموعة من الرسوم تمحورت موضوعاتها كما يلي :

١ ـــ النيل

إن مصر تعني لفرومانتين النيل؛ من هنا إصراره على اعتبار مشهد النيل الأطار الطبيعي لمعظم رسومه التي غلب عليها التكرار، وإن تكن من أجمل لوحاته الشرقية، ربما لأنّه حاول تطبيق تقنية الانطباعيين في الألوان والتقلبات الضوئية :

« ضفاف النيل » (١٨٧٤) Les bords du Nil، « على ضفة النيل » (١٨٧٥) Au bord du Nil، « توقف على ضفة النيل » (١٨٧٣) Une halte au bord du Nil، « النيل » (١٨٧٦)

« مشهد مصري » Vue du Nil، « مشهد للنيل » Sur le Nil، (١٨٧١) « على النيل » Le Nil، Scène égyptienne، « في انتظار المركب لاجتياز النيل » (١٨٧٢) Dans l'attente du bac pour traverser le Nil، « حصان على ضفة النيل » (١٨٧١) Cheval au bord du Nil، « فلّاحون على النيل » Fellahs sur le Nil.

٢ ـــ الآثار المصرية

لم يكن باستطاعة فرومانتين تجاهل الآثار المصرية القديمة وقد كانت زيارتها من ضمن البرنامج الرسمي. ورغم أنه كان مريضاً في معظم هذه الجولات السياحية، إلّا أنه استعان ببعض الرسوم الفوتوغرافية ليرسم بعض هذه المواقع الأثرية، منها : « النيل والأهرام » (١٨٧٠) Le Nil et les Pyramides، « معبد رمسيس » (٣ رسوم) Ramesseum، « مدافن الخلفاء في القاهرة » (١٨٧١) Tombeaux des Califes au Caire، « جزيرة فِلاح، (النوبة) » L'île de Philae (Nubie).

٣ ـــ النساء

كان فرومانتين يدرك بأن مجموعته الجزائرية افتقدت موضوعاً أساسياً شغل أذهان معاصريه، وهو المرأة الشرقية. ففي محاولته التجديد عبر تجربته المصرية، أدخل في نهاية أيامه بعض الرسوم التي تمثّل المرأة الشرقية، إلّا أنها بقيت باهتة كونها خلت من التفاصيل المتعلقة بحياة المرأة الشرقية أو ملامحها أو أزيائها، علماً بأنه في بعض هذه اللوحات يميل ـــ وإن بخفر ـــ إلى إظهار بعض الملامح الحسيّة للمرأة :

« نساء مصريات جالسات » Femmes égyptiennes assises، « إمرأتان مصريتان » (١٨٧٥) Deux égyptiennes، « على ضفة النيل » (١٨٧٥) Au bord du Nil، « مصريات أمام باب أحد المساكن » Egyptiennes devant la porte d'une habitation، « ذكرى من مصر العليا » Souvenir de Haute-Egypte، « نساء شرقيات » (١٨٧٢) Femmes orientales.

خلاصة

بعد التجربة المصرية شعر فرومانتين بأنه استنفد الموضوع الشرقي، فراح يفتش عن معين آخر. وكانت رحلته الى البندقية عام ١٨٧٠ محاولة يائسة للتجدد، لأن الجمهور رفض أن يرى فيه إلّا رسّاماً استشراقياً، مما دفعه الى العودة مكرهاً في نهاية أيامه الى ذكرياته الجزائرية، وكأنه حُكم عليه بـِ « المؤبد الشرقي »، حسب قول مكسيم دو كان.

وبالطبع، شكّل هذا الإنكفاء نحو البندقية مناسبة للناقد كاستنياري Castagnary ـــ وهو المناهض الأبرز للرسم الاستشراقي ـــ لكي يكتب عام ١٨٧٢ : « من الواضح أن أيام الشرق قد ولّت. فابتعاد فرومانتين عن افريقيا الشمالية ليستلقي في أحضان البندقية هو أكثر من تراجع : إنه إعلان رسمي لوفاة الاستشراق »[٢٣].

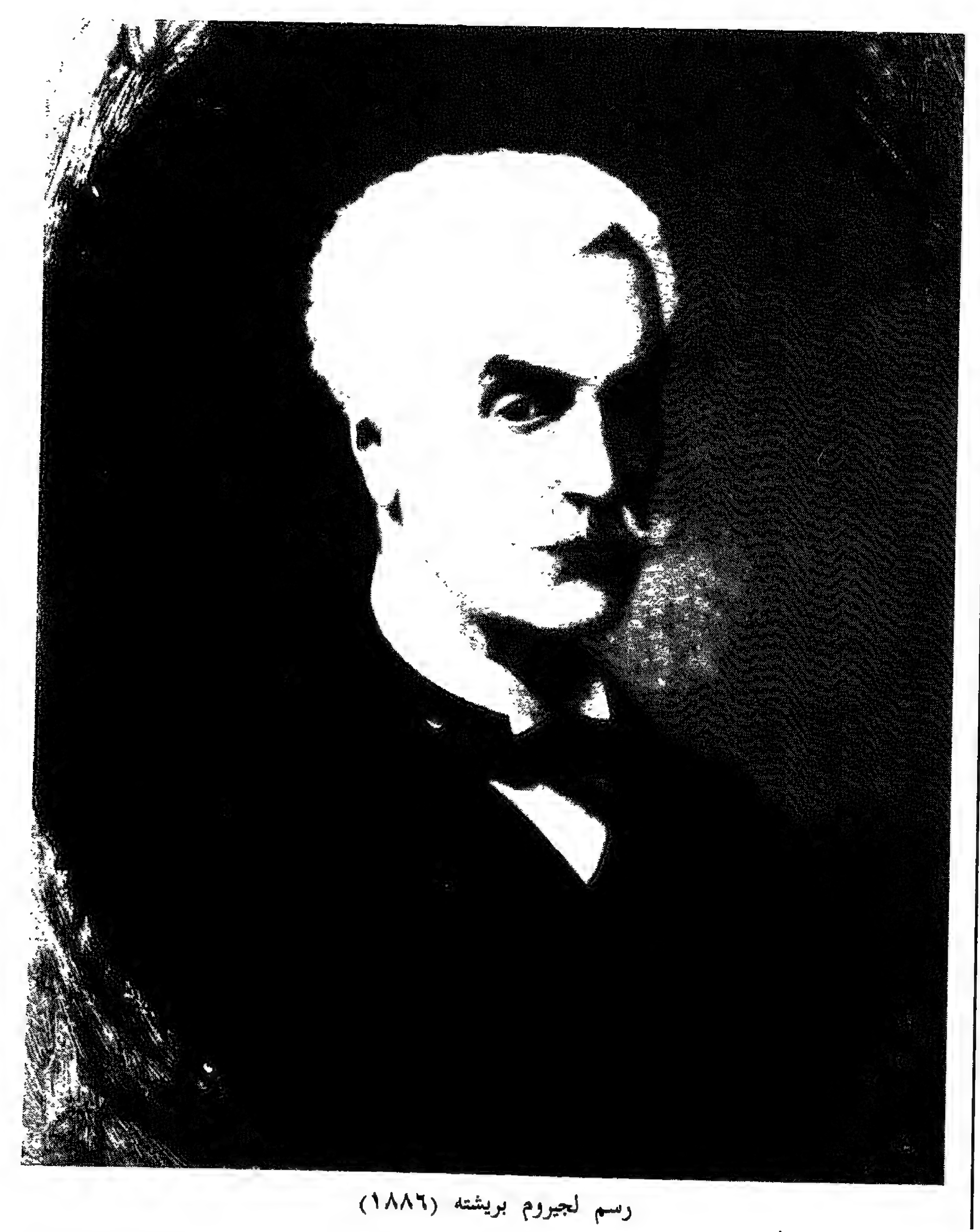
وبعد وفاة فرومانتين عام ١٨٧٦، تجاهل النقاد أعماله الأدبية والفنية لمدة طويلة، إلى أن عادت هذه التجربة « الثنائية اللغة » تسترعي الأنتباه بفرادتها، فأعيدت طباعة كتبه في السبعينيات، كما خُصّصت بعض الدراسات والمعارض لإبراز تجربته الفنية[٢٤].

---

٢٣ ـــ CASTAGNARY, Jules: Salons II, Paris, Charpentier 1892, P.30 –

٢٤ ـــ للاطّلاع بصورة مفصّلة على أعمال فرومانتين، أنظر كتاب جايمس طومسون وباربارا فرايت : « سيرة وأعمال أوجين فرومانتين »

– THOMPSON (James) et WRIGHT (Barbara): La vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin, ACR Edition, Paris 1987



رسم لجيروم بريشته (١٨٨٦)

الفصل السابع

الاستشراق بين الرومنسية والواقعية

أولاً : جان ــ ليون جيروم (١٨٢٤ ــ ١٩٠٤) Jean-Léon Gérôme

لم تكد الرومنسية تسيطر على الآداب والفنون في الثلاثينات من القرن التاسع عشر مع تألق دولاكروا في المعارض السنوية ابتداء من عام ١٨٢٤، ونجاح تجربة هوغو في المسرح بعد معركة هرناني (١٨٣٠) Hernani، حتى لاح في الأفق تيار مناقض لهذا الاتجاه عُرف بالواقعية، كان على رأسه غوستاف كوربيه (١٨١٩ ــ ١٨٧٧) Courbet الذي صاح يوماً بوجه أحد الرسّامين الاستشراقيين الشباب : « قلْ لي بربك، اليس لك وطن ترسمه ! ». وقد بالغ كوربيه في رسم لوحات تمثّل قريته الصغيرة أورنان في مشاهدها الطبيعية وسكانها، حتى التصق الرسم عنده بالواقع اليومي خاصة في لوحتيه : « استراحة بعد الغداء في اورنان » (١٨٤٩) L'après-dinée à Ornans، و « الدفن في اورنان » (١٨٥١) L'Enterrement à Ornans. ورغم رفضه بأن يُصنّف فنه تحت شعار الواقعية، فإنه أطلق تياراً جديداً كان لا بد من أن يؤثر في الفنانين الشباب ويلجم اتجاهاتهم الرومنسية والاستشراقية.

وكان لا بد للشاب جان ــ ليون جيروم من أن يتأثر بكوربيه وهو ابن منطقته. فتنازعته في مطلع حياته الفنية تأثيرات كثيرة، أبرزها تأثير استاذ الرسم في مدرسة فازول Vésoul (مسقط رأسه) السيد كارياج Cariage الذي كلّفه بنسخ بعض لوحات ديكان؛ ومن ثم تأثير استاذه دولاروش Delaroche في باريس حيث ذهب عام ١٨٤٠ لدراسة الرسم رغم معارضة أهله الشديدة. وكان دولاروش قد تزوج من إبنة الرسّام أوراس فيرنيه. وفي مرحلة ثالثة انتقل في باريس إلى مرسم شارل غلاير Gleyre الذي كان قد امضى فترة من شبابه في تركيا ومصر وفلسطين.

كثرت إذن في مطلع حياة جيروم التنازعات. فمن نزاعه مع أهله بسبب اختيار مهنة المستقبل، الى نزاعه مع نفسه لاختيار خط فني يوفّق بين تأثير اساتذته من جهة وتأثره بنجاح كوربيه من جهة أخرى، الى تقلباته المستمرة لمواكبة الأحداث السياسية المتسارعة. إلا أنه ورغم ذلك عرف كيف يحافظ على موقعه، فعُهد اليه رسمياً بعدة أعمال فنية. كما أوكلت اليه الثورة المنتصرة عام ١٨٤٨ عدة أعمال تزيينية، لتعينه بعدها على رأس أحد المحترفات الفنية الثلاثة التي أنشئت عام ١٨٦٣

بأمر من لويس نابليون كدلالة على توقف سيطرة أكاديمية الفنون على المعارض السنوية، وأخيراً مُنح عام ١٩٠٠ وساماً من رتبة ضابط اكبر في جوقة الشرف.

أ ـــ جيروم والشرق

في البدء كان تعرّف جيروم الى الشرق عن طريق المصادفة. ففي عام ١٨٥٢ كلفته الحكومة رسم لوحة استعراضية تكون شاهداً على تطور الفن الفرنسي، فاختار موضوعاً بعنوان: « عصر أغوسطوس » Le siècle d'Auguste، حيث أراد أن يُبرز حقبة من تاريخ الإنسانية ساد فيها الوئام والسلام على عهد هذا الأمبراطور الروماني الذي وُلد على أيامه المسيح. من هنا صمّم على رسم اغوسطوس والمسيح يحيط بهما اشخاص يمثلون أمم الأرض المختلفة، وقرّر السفر للتعرف الى اجناس بشرية متنوعة: وفي طريق عودته من روسيا عام ١٨٥٣ مرّ في اسطمبول بصورة عابرة؛ ولكن هذه المحطة السريعة أثّرت في رسّامنا الذي أحسّ بأن في الشرق معيناً للفن يمكنه أن ينهل منه قدر ما يشاء.

١ ـــ الرحلة الى مصر عام ١٨٥٧

يكتب جيروم في مذكراته: « إن اقامتي القصيرة في اسطمبول فتحت شهيتي، إذ راح الشرق يراود أحلامي باستمرار. إنني لا أشك بوجود غجري في عداد أجدادي، كون طباعي تشابه طباع البدو الرحّل ... لقد رحلت مع بعض الأصدقاء، وكلنا ينقصنا المال، ولكن يدفعنا الحماس. على كل حال ان المعيشة في مصر لا تتطلب مالاً كثيراً لأن أوروبا لم تجتحها بعد. لقد استأجرنا مركباً أقمنا فيه اربعة أشهر في النيل نصطاد ونرسم من دمياط الى أسوان. ثم عدنا الى القاهرة حيث بقينا أربعة أشهر أخرى في منزل استأجره لنا سليمان باشا الذي استضافنا بسخاء بصفتنا فرنسيين. يا لها

من حقبة سعيدة ... فالكثير من اللوحات التي تكللت بالنجاح نسبياً والتي تذوقها الجمهور الى حد كبير رُسمت بعد هذه الرحلة على شاطئ نهر الأنهار ... »[1]

لقد رافق جيروم الكاتب أميل أوجييه Augier والنحات اوغوست بارتولدي Bartholdi، والرسّامان بايي Bailly ونارسيس بارشار Berchère. والذي ميّز هذه الرحلة ليس الدفاتر التي تعج بالرسوم والملاحظات كما رأينا مع دولاكروا وشاسيريو وإنما آلة التصوير التي كانت بحوزة بارتولدي، وكان فن التصوير الفوتوغرافي قد حقق قفزات نوعية. فراح بارتولدي يلتقط صوراً للمشاهد الطبيعية والمباني الأثرية والتاريخية؛ وقد أغنى جيروم هذه المجموعة بالرسوم التي نفّذها على عجل مدوّناً بعض التعليقات. ويذكر تيوفيل غوتييه بأن دُهش حين رأى حصيلة هذه الرحلة عند جيروم، إذ تراءى له أن مظاهر الحياة المصرية بمختلف وجوهها قد جُمعت داخل هذه الاضبارة التي حوت رسوماً لفلاحين وأقباط وعرب وعبيد ومشاهد للمقاهي والأسواق والمساجد وأبي الهول والأهرام الخ. بالاضافة الى مئات الرسوم الاولية التي يمكن لكل واحدة منها أن تكون نواة للوحة في غاية الجمال.

وقبل أن يبدأ جيروم باستنفاد مجموعته الثمينة عاد الى مصر في الاعوام ١٨٦٢، ١٨٦٨، ١٨٦٩، ١٨٧١، ١٨٧٤، ١٨٨٠. وفي كل هذه الرحلات اعتمد اسلوب العمل نفسه؛ من هنا لا يمكن أن نحدّد لأي من الرحلات تعود مشاهداته في لوحاته، وإنما نعرف فقط تاريخ رسم هذه اللوحات.

ولكن الملاحظ أن الذي استرعى انتباهه في رحلته الأولى كان آثار مصر الفرعونية، الا أنه ما لبث أن تحوّل الى رسم الحياة اليومية في مصر الحديثة.

---

١ ــ أنظر مذكرات جيروم

– GÉRÔME: Notes - Bulletin de la société d'agriculture N° 14, Paris 1980, P.11

٢ ــ الرحلة الى مصر وسوريا عام ١٨٦٢

يصف جيروم في مذكراته هذه الرحلة بالكثير من الحماس : « لقد قمت برحلة أخرى الى الشرق، الى اليهودية ومصر وسوريا. لقد اجتزنا صحراء سوريا سيراً في سبعة عشر يوماً، وكانت المرة الأولى التي أغامر في الصحراء. لقد كانت قافلتنا ــ وإن قليلة العدد ــ في غاية التنظيم. فقد تزودنا بكل المؤن الضرورية، خاصة مياه النيل ... لا شيء أجمل واكثر شاعرية من نصب الخيام في السكون. أضفْ الى ذلك جاذبية المجهول وسحر كل ما هو جديد ... ورغم ارهاقي بعد هذا السير المضني، كان الحماس للرسم يتملكني ما أن نبلغ مكان الاستراحة. ولكن للأسف، كم من الأشياء ندعها وراءنا ولا نحمل معنا سوى التذكار ! ولكني بأي حال أفضّل أن أزرع بسرعة بعض الألوان على لوحة غير مكتملة بدل الذكرى، مهما كانت صارخة ... »[٢]

٣ ــ الرحلة المنظّمة عام ١٨٦٨

أراد جيروم أن يعرّف بعض اصدقائه الى الشرق فدعاهم الى مشاركته في رحلة الى مصر عام ١٨٦٨. من بين المشاركين بول لونوار Lenoir، الذي وصف الرحلة في كتاب أصدره عام ١٨٧٢ بعنوان: « الفيوم، سيناء والبتراء » Le Fayoum, Le sinaï et Pétra، الكاتب أدمون آبو About الذي كتب عام ١٨٧٠ روايته « الفلاح » Le fellah مستنداً إلى وقائع هذه الرحلة، الصحافي فريدريك ماسّون Masson الذي لخّص الرحلة في مقال كتبه عن جيروم في مجلة الفيغارو في تموز عام ١٩٠١. بالاضافة الى البير غوبيل Goupil، الرسّام الواقعي الشاب ليون بونّا Bonnat، الدكتور جورنو Journault، وصديقي جيروم فامار تاستاس Testas وجان ريشار غوبي Goubie.

ومن خلال ما صدر عن هذه الرحلة يمكننا ان نستخلص الكثير عن طباع جيروم. يذكر ماسّون : « لقد خُلق جيروم لمثل هذه الرحلات الشاقة التي تتطلب قوة بدنية وذهناً متقداً ... تراه

٢ ــ المصدر السابق ص. ١٢ ــ ١٣.

يقظاً على الدوام لا يشكو من التعب، يأمر القافلة بكل ما وُهب من سلطة حازمة ... إنه أول من ينهض في الصباح ليجهّز ترتيبات الانطلاق، ثم يمتطي صهوة جواده مستقيم القامة، فيمضي ساعات في التدخين والصيد دون ان ينسى دفتره الذي يخط عليه برشاقة أية حركة أو شكل يسترعي انتباهه. وما أن نصل الى المكان المحدّد للاستراحة حتى تراه ينصرف الى الرسم غير آبه بالمطر أو الريح. وحين الانتهاء من تنظيف ريشته ولوحة ألوانه، يا له من رفيق درب لطيف المعشر وهو يتوسطنا على المائدة تحت الخيمة ... »[٣]

وصلت القافلة الى الاسكندرية، ثم زارت القاهرة حيث اهتم جيروم كثيراً بزيارة المساجد فرسم بعضها كما التقط صوراً فوتوغرافية. وقد قام خديوي مصر باستقبال الرسّام الذي أرسل اليه بعد عودته الى باريس مجموعة فوتوغرافية التقطها في القاهرة. وبعد شهر انتقلت القافلة الى الجيزة حيث أمضت ثلاثة أيام، ثم واصلت سيرها الى واحة الفيّوم، حيث دعا جيروم مجموعة من الراقصات أحيت سهرة في الخيمة، لم يتوقف خلالها رسّامنا عن التقاط الصور الفوتوغرافية، ثم اشترى ملابس الراقصات ليأخذها معه الى باريس. وقامت القافلة ــ المؤلفة حسب لونوار من حوالي عشرين رجلاً وسبعة وأربعين جملاً ــ باجتياز صحراء سيناء، فوصلت الى دير القديسة كاترين في طور سيناء حيث أمضت عدة أيام كان جيروم خلالها مهووساً بالرسم. بعدها انطلقت إلى خليج العقبة ثم إلى البتراء حيث هاجمتها مجموعة من اللصوص. وقد وصلت الى القدس، حيث اكمل قسم بقيادة بونّا الى سوريا، فيما أبحر جيروم من يافا في طريقه الى مرسيليا دون أن يُعرف السبب.

---

٣ ــ انظر مقال فريدريك ماسّون في مجلة الفيغارو المصوّرة ــ عدد تموز ١٩٠١
– MASSON, Frédéric: Gérôme, peintre de l'orient, le Figaro illustré, juillet 1901

٤ ـــ أفتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩

كان جيروم من عداد المدعوين الى حضور احتفالات افتتاح قناة السويس. الا ان هذا الحدث الذي خلّده معظم المدعوين بأعمال أدبية وفنية لم يؤثر على ما يبدو في فن جيروم، إذ لم يتكلم عليه في مذكراته ولم يرسمه كذلك، ويعود ذلك ربما الى أن الرحلة كانت منظّمة وغلب عليها الطابع الاحتفالي والاستعراضي.

٥ ـــ الشرق مجدداً

ما أن انتهت حرب ١٨٧٠ حتى عاود جيروم رحلاته الى الشرق، فزار تركيا عام ١٨٧١، ثم الجزائر عام ١٨٧٣ حيث اضطر الى قطع رحلته بسبب وعكة صحية، دون أن يرسم أي مشهد جزائري.

وفي عام ١٨٧٤ عاد جيروم مجدداً الى مصر مصطحباً معه رسّاماً شاباً من اصل اميركي، جوليوس ستيوارت Stewart، وصديقه بول لونوار الذي أصابه المرض وقضى في القاهرة. هذه الرحلات كانت قصيرة ولا يبدو ان الرسّام اكتشف جديداً. بعدها عاد الى تركيا عام ١٨٧٩.

شكّلت هذه الرحلات المتتالية الى الشرق معيناً لجيروم. فمن ١٨٥٧ حيث رسم ثماني لوحات استشراقية، استمر حتى الأشهر الأخيرة من حياته عام ١٩٠٣ يعالج الموضوعات الشرقية، الى جانب الأعمال الأخرى من تزيين المباني والنحت والرسوم المختلفة.

ب ـــ الموضوعات الاستشراقية

في كتابه عن جيروم، أحصى جيرالد اكرمان Ackerman اكثر من ٥٥٣ لوحة، منها ٢٥٠ لوحة ذات موضوع استشراقي. فجيروم لم يترك ناحية من الحياة الشرقية الا وعالجها في عشرات من لوحاته التي توزعت على الموضوعات التالية :

١ ـــ رسوم الأشخاص

قلّ ان نجد عند جيروم رسوماً لأشخاص معروفين، كما هو الحال مع الكثير من الرسّامين. لكنه لم يدع نموذجاً لأشخاص يمثلون مهنة أو عِرقاً في الشرق الا وخلّده في اكثر من رسم، كما نرى في لوحاته التالية : « ضابط ارناؤوطي » (١٨٥٧) Officier arnaute، « لحّام مصري » (١٨٥٨) Boucher égyptien، « لحّام تركي » (١٨٦٠) Boucher turc، « سائق حمار في القاهرة » (١٨٦٠) Anier du Caire، « سائق حمار في أزمير » (١٨٦١) Anier à Smyrne، « حرس أرناؤوطي في القاهرة » (١٨٦١) Corps de garde d'arnautes au Caire، « لحّام تركي في القدس » (١٨٦٣) Boucher turc à Jérusalem، « تاجر البسة عجوز في القاهرة » (١٨٦٧) Vieux marchand d'habits au Caire، « تاجر أحصنة في القاهرة » (١٨٦٧) Marchand de chevaux au Caire، « بائع متجول في القاهرة » (١٨٦٩) Marchand ambubant au Caire، « بائع جلود » (١٨٦٩) Marchand de peaux، « بائع اسلحة في القاهرة » (١٨٦٩) Un marchand d'armes au Caire، « باشي بزق » (١٨٦٩) Bachi-Bouzouk، « باشي بزق زنجي » (١٨٦٩) Bachi-Bouzouk nègre، « خادمة سوداء » (١٨٧٢) Une servante noire، « حامل الراية » (١٨٧٦) Le porte-drapeau، « الحاوي » (١٨٨٠) Charmeur de serpents، « بائع أباريق » (١٨٨٢) Marchand de gargoulettes، « رئيس الخصيان البيض » (١٨٨٣) Le chef des eunuques blancs، « الحارس » (١٨٨٣) Le gardien، « صانعو الرايات » (١٨٨٣) Fabricants de drapeaux، « بائع السجاد » (١٨٨٧) le marchand de tapis، « أعمى القاهرة » (١٨٩٩) L'aveugle du Caire، « بائعة الليمون » (١٨٩٩) La marchande d'oranges.

٢ ـــ المشاهد الطبيعية

لم يُكثر جيروم من رسم المشاهد الطبيعية مفضّلاً عليها مشاهد من الحياة اليومية في الشرق. ورغم ذلك ترك لنا لوحات تمثّل بعض المشاهد التي استرعت انتباهه :

« مشهد لمدينة الفيوم » (١٨٧٠) Vue de Medinet El-Fayoum، « شارع في القاهرة »

(١٨٧٠)، Une rue au Caire، « حائط سليمان » (١٨٧٦) Le mur de Salomon، « مدفن الخلفاء » (١٨٧٨) Le tombeau des Kalifes، « الربيع في الجزيرة العربية » (١٨٨٩) Printemps en Arabie، « شارع في القاهرة » (١٨٩١) Une rue au Caire، « مشهد للقاهرة » (١٨٩١) Vue du Caire، « الأهرام » (١٨٩٥) Les Pyramides، « خليج العقبة » (١٨٩٧) Golfe d'Akaba، « منظر على ضفاف البحر الأحمر » (١٨٩٧) Paysage au bord de la mer rouge ، « منزل في القاهرة » (١٨٩٨) Maison au Caire، « مشهد لمدينة الفيوم » (١٩٠٣) Vue de Medinet el-Fayoum.

٣ ـــ مشاهد من الحياة اليومية

استرعت الحياة اليومية في الشرق انتباه جيروم، فترك لنا مشاهد في غاية الدقة والواقعية. فجميع الذين رافقوه في رحلاته يؤكدون بأن هذه المشاهد حية وقد التقط لمعظمها صوراً فوتوغرافية قبل أن يلجأ الى رسمها. لذا تشكّل هذه المجموعة وثيقة للحياة في الشرق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومن بين لوحاته الكثيرة في هذا المجال نذكر :

« شراء عبدة » (١٨٥٧) Achat d'une esclave، « أرناؤوط يلعبون بالشطرنج » (١٨٥٩) Arnautes jouant aux échecs، « درس القمح في مصر » (١٨٥٩) Découpage du blé en Egypte، « الراعي السوري على حصانه والقطيع يسير » (١٨٦٥) Le troupeau en marche, le berger syrien à cheval، « ســوق النخاســة » (١٨٦٦) Marché d'esclaves، « سُعــاة الباشــا » (١٨٦٧) Les coureurs du Pacha، « باشي بزق يغني » (١٨٦٨) Bachi-Bouzouk chantant، « باشي بـزق يشرب » (١٨٦٨) Bachi-Bouzouk buvant، « باشي بزق يرتشف الماء على حافة الطريـق » (١٨٦٨) Bachi-Bouzouk buvant de l'eau au bord de la route، « عبيد في القاهرة » (١٨٧١) Esclaves au Caire، « شجار بين عرب » (١٨٧٢) Dispute d'arabes، « باشي بزق يرقص » (١٨٧٨) Bachi-Bouzouk dansant، « عربي يشتري رسناً » (١٨٨٣) Arabe achetant une bride، « مقهى في القاهرة » (١٨٨٣) Un café au Caire، « السلطان وحارساه » (١٨٨٣)

Le Sultan et ses deux gardiens، « تاجر يهودي عجوز وعرب » (١٨٨٦) Vieux marchand juif et arabes، « العودة الى القصر » (١٨٩٢) Le retour au palais، « درويش في حلقة ذكر » (١٨٩٩) Le derviche tourneur.

٤ ــ مشاهد من الحياة الدينية

لقد ترك مشهد ممارسة الطقوس الاسلامية ابلغ الأثر في نفس جيروم، خاصة الصلاة الجماعية. من هنا تكراره لنفس الموضوع في معارض مختلفة. ومن اللافت ان أول لوحة عرضها عن الشرق كانت « الدعوة الى الصلاة » عام ١٨٥٧، وآخر لوحة رسمها في حياته كانت « الخطبة في المسجد » عام ١٩٠٣ :

« الدعوة الى الصلاة » (١٨٥٧) L'appel à la prière، « الصلاة عند قائد ارناؤوطي » (١٨٥٧) La prière chez un chef arnaute، « الصلاة في القاهرة » (١٨٦٥) La prière (au Caire)، « المؤذن » (١٨٦٦) Le muezzin، « الصلاة في ساحة السوق » (١٨٦٩) Prière sur la place du marché، « الصلاة العامة في أحد المساجد » (١٨٧٠) La prière publique dans une mosquée، « الدعوة الى الصلاة » (١٨٧٠) L'appel à la prière، « المؤذن » (١٨٧٩) Le muezzin، « المؤذن » (١٨٨٠) Le muezzin، « الصلاة في المسجد » (١٨٩٥) La prière dans la mosquée، « الخطبة في المسجد » (١٩٠٣) Prédication dans la mosquée.

٥ ــ مشاهد الصحراء والقوافل

لقد عاش جيروم تجربة الصحراء بكل مصاعبها وترأس القافلة اكثر من مرة، وضرب الأطناب في عمق الصحراء وتعرض لهجمات اللصوص حين اجتيازه لصحراء سيناء متوجهاً الى فلسطين عام ١٨٦٨ كما روى رفيقا تلك الرحلة ماسّون وبونّا. ولكن اللوحات التي تمثّل الصحراء لا توازي ــ على اهميتها ــ التجربة الفريدة التي عاشها رسّامنا وهي تجربة قلّ ان عاشها رسّام استشراقي سواه :

« مجنّدون مصريون يجتازون الصحراء » (١٨٥٧) Recrues égyptiennes traversant le désert، « حرس الأطناب » (١٨٦٧) La garde du camp، « وصول القافلة » (١٨٦٩) L'arrivée de la caravane، « عرب يجتازون الصحراء » (١٨٧٠) Arabes traversant le désert، « قافلة على شاطئ النيل » (١٨٨١) Caravane le long du Nil، « الليل في الصحراء » (١٨٨٤) La nuit au désert، « سائق جمال » (١٨٩٩) Conducteur de chameaux، « جِمال » (١٨٩٩) Chameaux.

٦ ـ النساء والعري

ظلت صورة الشرق ملتصقة في ذهن جيروم بخدر النساء والحمّام، وهذا هو الموضوع الوحيد في فنه الذي نشعر فيه بحنينه الى الرومنسية، خاصة وأن مجموعته الفوتوغرافية خلت من أية صورة تمثّل مشهداً للعري أو للنساء في مقصوراتهن. ورغم ذلك نجد رسوم النساء التي عرضها اكثر من أن تحصى. ولكن من الملاحظ ان هذه الرسوم تتكاثر في آخر أيامه، خاصة ابتداء من عام ١٨٨٩، وكأن في ذلك عودة الى الخيال وحنيناً الى الرومنسية التي كانت تلفظ آخر انفاسها :

« نزهة الحريم » (١٨٦٩) Promenade du harem، « حمّام تركي » (١٨٧٠) Bain turc، « عبدة يونانية » (١٨٧٠) Esclave grecque، « عوالم تلعب بالشطرنج » (١٨٧٠) Almées jouant aux échecs، « نساء فلاحات تغرفن الماء » (١٨٧٠) Femmes fellahs puisant de l'eau، « فتاة عربية شابة في ممر » (١٨٧٣) Jeune fille arabe dans un passage، « شرقية شابة تدخن النارجيلة » (١٨٧٣) Jeune orientale au narguilé، « حمّام مغربي » (١٨٧٤) Un bain maure، « رقصة السيف » (١٨٧٥) La danse du sabre،« رقصة السيف عند باشا » (١٨٧٥) Danse au sabre chez un pacha، « نساء في الحمّام » (١٨٧٦) Femmes au bain، « سيدة شركسية » (١٨٧٦) Dame circassienne، « إمرأة من اسطمبول » (١٨٧٦) Femme de Constantinople، « فتاة مصرية » (١٨٧٧) Jeune fille égyptienne، « المغنية » (١٨٨٠) La chanteuse، « امرأة فلاحة » (١٨٨٠) Femme fellah، « نساء عاريات » (١٨٨١) Femmes nues، « رقصة العوالم »

(١٨٨١) La danse des almées، « الشرقيـة » (١٨٨٢) L'orientale، « شرفــة السرايـــا » (١٨٨٦) La terrasse du sérail، « امــرأة علـــى المشربيّـــة » (١٨٨٧) Femme à son moucharabieh، « نساء في الحمّام » (١٨٨٩) Femmes au bain، « امرأة عارية » (١٨٨٩) Femme nue، « حمّام النساء » (١٨٨٩) Le bain des femmes، « عري في الحمّام » (١٨٨٩) Nu au bain، « الحمّام » (١٨٨٩) Le hammam، « مستحمّات خدر النساء » (١٨٨٩) Les baigneuses du harem ، « مستحمّات » (١٨٨٩) Baigneuses، « الأستيقاظ في خدر النساء » (١٨٨٩) Le réveil au harem، « امرأة من القاهرة » (١٨٨٩) Femme du Caire، « نافخة النارجيلة » (١٨٩٨) L'allumeuse de narguilé.

ج ــ خاتمة : جيروم والمدارس الفنية

لقد رفض جيروم الانفعال والعاطفة والخيال واعتبر ان الرسم هو مرآة الواقع، وهذا ما عبّر عنه أحد النقاد الفنيين عام ١٨٦٨ حين كتب بأن جيروم لا يتناول الموضوعات من الناحية الانفعالية، علماً بأن الذاتية تتراءى في اختيار الموضوعات وطريقة تنفيذها، وهذا ما أيّده فلوبير في رسالة وجهها الى الناقد. ورغم ان جيروم رفض ان يُصنّف تحت لواء أية مدرسة فنية، فإنه تأثر بالواقعية التي كانت تتنامى منذ منتصف القرن التاسع عشر.

ويجب الّا ننسى بأن الخيال الذي كان منبع الفنون وخاصة الرسم، تأثر بتطور العلم الذي راح يبرز الواقع على حقيقته. فالألوان والمشاهد المثيرة للغرابة التي تخيلها كثير من الرسّامين لجمتها آلة التصوير الفوتوغرافي التي لجأ اليها جيروم نفسه والتي كانت خير مساعد لذاكرته التي تعجز عن حفظ التفاصيل الدقيقة.

ورغم كل هذه العوامل، ومن حيث ان الرسم ميّال الى التجميل، نرى جيروم يضفي على معالجته لبعض الموضوعات كثيراً من التخيل حتى اتهمه بعض النقاد في نهاية حياته بالضعف تجاه الرومنسية كالحبيب الذي يشعر بالحنين لحبه الأول.

لقد تأرجح جيروم بين الواقعية والرومنسية، الا أنه عادى وبشكل سافر المدرسة الانطباعية. من

هنا كانت معارضته الشديدة لإقامة معرض لأعمال الرسّام ادوار مانيه (١٨٣٢ ــ ١٨٨٣) Manet في مدرسة الفنون الجميلة عام ١٨٨٤، مقترحاً ان تزيّن هذه الرسوم إحدى العلب الليلية، حيث مكانها المناسب، وقوله لرئيس الجمهورية أميل لوبيه Loubet عام ١٩٠٠ حين حضر لافتتاح المعرض السنوي الذي توّج انتصارات الانطباعيين : « تمهّل يا سيّدي الرئيس، لأن في الداخل عار فرنسا ! »

عاش جيروم آخر ايامه الفنية معزولاً؛ فأسلوبه في الرسم كان لا يتلاءم إطلاقاً مع التوجهات الجديدة للفنون، كما ان الرسم الاستشراقي كان يواجه الكثير من الانتقادات. وحين توفي عام ١٩٠٤، لم يكن في قمة تألقه، رغم أنه كان قد حاز، لأربع سنوات خلت، لقب ضابط اكبر في جوقة الشرف.[٤]

ثانياً : الفرد ديهودانك (١٨٢٢ ــ ١٨٨٢) Alfred Dehodencq.

« في الربيع، يصبح حب الطبيعة الذي زرعه الله فيّ اكثر إلحاحاً ... لذا أسند مرفقيّ الى نافذتي الصغيرة وأقضي ساعات من السعادة مسترسلاً، مستسلماً بكلّيتي الى حفيف الأوراق وزقزقة العصافير، إلى آلاف الاصوات المنبثقة من الطبيعة. أنظر الى الفراشات التي ترفرف والنحل الذي تطير في كل اتجاه على شجرة التفاح المزهرة في حديقتي. هكذا أنسلخ عن العالم وانتقل بالخيال الى بلدان الشرق الجميلة. حيث السماء في صفاء دائم، والأشجار المزهرة على الدوام تبعث

٤ ــ للاطّلاع بصورة شاملة على حياة ونتاج جيروم يمكن العودة الى المراجع التالية :

– MOREAU-VAUTHIER, Charles: Gérôme, peintre et sculpteur, Paris 1906

– ROUJON, Henri: les peintres illustres: Gérôme, Paris 1912

– ACKERMAN, Gerald: Jean-Léon Gérôme, Paris, ACR. Edition, collection «Les Orientalistes» volume 4, 1986



٣٢ ــ جان ــ ليون جيروم ارناؤوطي يدخن (١٨٦٥)



٣٣ ــ جان ــ ليون جيروم: منهد لمدينة الفيوم (١٨٧٠).



٣٤ ــ جان ــ ليون جيروم: عرب يجتازون الصحراء (١٨٧٠)



٣٥ ـ جان ـ ليون جيروم. الصلاة الجماعية في المسجد (١٨٧٠).



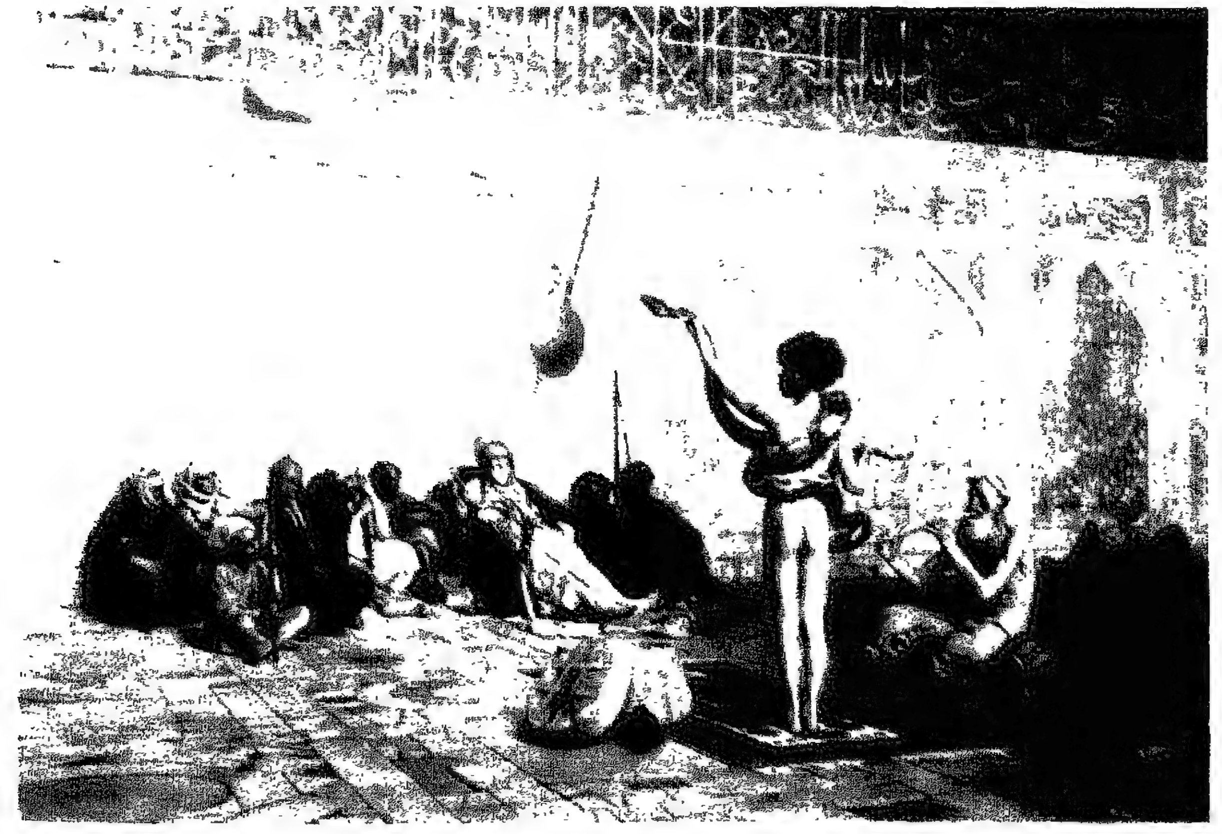
٣٦ ـ جان ـ ليون جيروم: الحريم في كتلك عانم (١٨٧٠)



٣٧ ــ جان ــ ليون جيروم: عوالم يلعبن بالشطرنج (١٨٧٠).



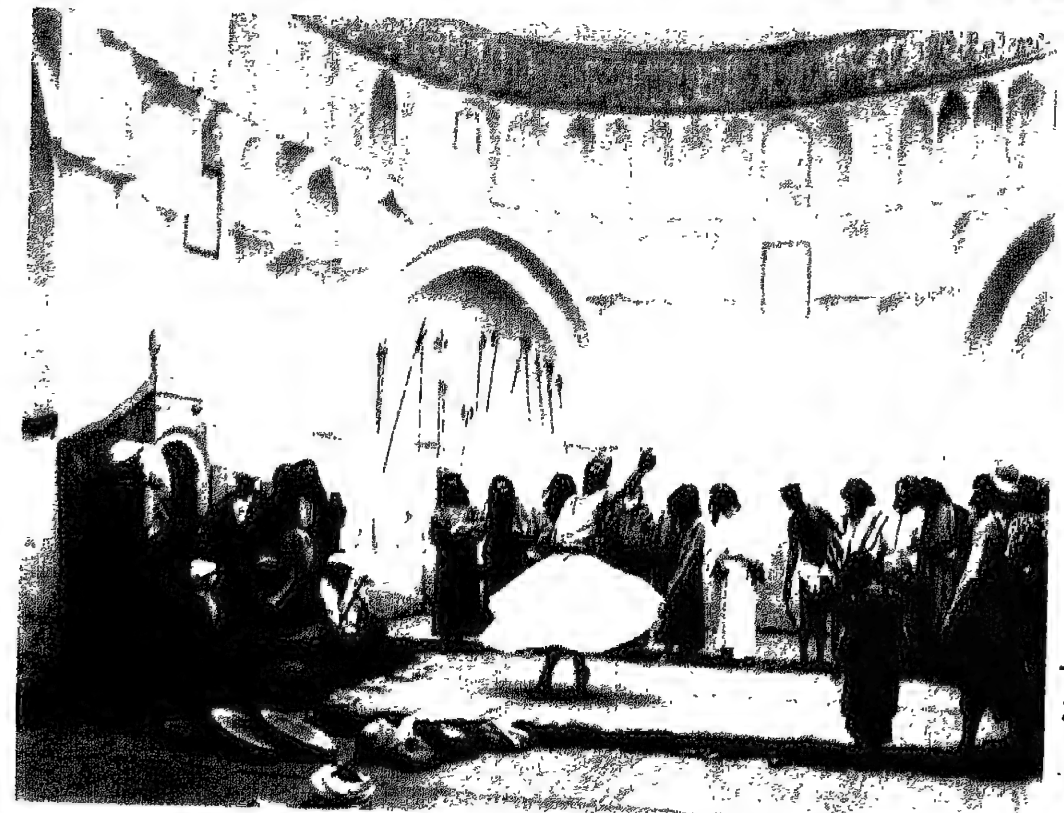
٣٨ ــ جان ــ ليون جيروم: رقصة السيف في مقهى (١٨٧٥).



٣٩ ــ جان ــ ليون جيروم: الحاوي (١٨٨٠).



٤٠ ــ جان ــ ليون جيروم: تاجر السجاد في القاهرة (١٨٨٧)



٤١ ــ جان ــ ليون جيروم: رقصة الدراويش (١٨٩٩).



٤٢ ـ نارسيس نارشار: عرس مصري (١٨٧٢).



٤٣ ـ هنري رينيو: إعدام من دون محاكمة في أيام الملوك المغاربة في غرناطة (١٨٧٠).

الطمأنينة في النفس ... هناك تحت هذه السماء الرائعة، يبدو الانسان ممتلكاً قواه، ومن هنا تأتي عظمة وأهمية أعماله ... »[٥].

هكذا كان ديهودانك يحلم بالشرق في مطلع شبابه، وهو الذي كان يعتبر « الف ليلة وليلة » الذي أعاد قراءته مراراً كتابه المفضّل. وشاءت المصادفات ان يُصاب في أحداث ثورة ١٨٤٨، مما أوجب نقله بعد المعالجة الى جبال البيرينيه لتمضية فترة من النقاهة، ومن هناك انتقل الى اسبانيا حيث استوقفه جمال معالمها الأثرية ومدنها وسكانها، فأقام فيها وتزوج من فتاة اسبانية من عائلة كالديرون الشهيرة، مكرّساً معظم وقته لرسم الأندلس وأشبيلية وغرناطة وقرطبة، مركزاً بشكل أساسي على الغجر الذين رآهم في الأندلس. وقد أدهشت لوحاته معظم النقاد لإغراقها في الواقعية، رغم أنه كان متأثراً بالرومنسية في مطلع شبابه.

في عام ١٨٥٣ انتقل ديهودانك عبر طنجة الى المغرب، فشعر بشيء يتملكه، وكان أن أمضى عشر سنوات يتنقل بين اسبانيا والمغرب يراقب ويتأمل ويرسم محاولاً ترجمة شغفه بالشرق. وحين غادر الى فرنسا نهائياً عام ١٨٦٣، كتب الى صديقه دومارتين معرباً عن الشعور الذي تملّك وجدانه لمجرد التفكير بأنه لن يعود مجدداً الى المغرب : « هكذا كُتب عليّ الّا تطأ قدماي مجدداً أرض طنجة. هل تذكر الدراسات الطويلة والمضنية التي قمت بها في الأسواق، حين كنت أتسمّر أمام المغاربة لأرسمهم، رغم ضيق ذرعهم بي. هل تعلم بأن أذني لا تزال تسمع صوت ناي الحاوي ومزماره، وإني الآن وأنا أحلم، أتنشق مزيجاً من رائحة الشعير والزبدة والغبار، وهي أشبه بالعطر بالنسبة لي. إنها رائحة تدخل أعماقك ما أن تطأ قدماك الأرض المغربية ... »[٦].

عايش هذا الشعور رسّامنا حتى انتحاره يائساً وفقيراً عام ١٨٨٢.

---

٥ ـــ رسالة تعود الى عام ١٨٤٦. أنظر :

– SÉAILLES, Gabriel: Alfred Dehodencq, l'homme et l'artiste, société de la propagation des livres d'art, Paris 1910, P.12

٦ ـــ المصدر نفسه ص. ١٠٦

أ ـــ ديهودانك والشرق

تميّز شرق ديهودانك عن شرق كثير من الرسّامين الاستشراقيين في عصره. فهو لا يفتش عن الألوان والموضوعات الغريبة أو عن الأزياء التي تسترعي فضول الغربيين. فلا شيء يعنيه سوى المغاربة انفسهم، من تنوع اعراقهم الى تفاصيل حياتهم اليومية؛ لذا ركّز على المشاهد الجماعية والتجمعات البشرية التي تكشف تنوع هذا المجتمع وفلسفته في الحياة. لقد رسم الجموع بكل دقة، ذلك انه لم يكن يعتمد على ذاكرته، بل يلجأ الى ريشته لرسم مشاهداته في الحال. من هنا تراجعت موضوعاته الاستشراقية بعد عودته الى فرنسا. وما ميّز أيضاً رسوم ديهودانك هو اعتماده بشكل فاضح على اللون الأسود، ربما للتعبير عن الطابع المأساوي الذي تحمله موضوعاته في طيّاتها.

لقد اهتم ديهودانك بدراسة الأجناس البشرية الموجودة في المغرب : المغاربة، العرب، البربر، العبيد، اليهود ... معتبراً ان التركيز على الأزياء والألوان والمشاهد الخارجية يحوّل الرسم الى بازار مضحك، فيما واجب الرسّام هو التركيز على الأنسان : « على الفن ان يكون ربما اكثر واقعية من الحقيقة ... فكثير من الرسّامين يجوبون العالم اليوم، وعند عودتهم يشوّهون الواقع، فيصعقونك بذكرياتهم المصطنعة ورسومهم الباهتة والمجتزأة. لذا فإن الضرورة تقضي، حين يحالفنا الحظ برؤية



ديهودانك : رسم تحضيري للوحة « اعدام اليهودية »

هذه المشاهد ودراستها بتعمق ــ وهذا ما يفعله كثيرون بخفة ــ الا نتجاهل اي تفصيل مفيد »[٧].

من هنا اعتُبرت رسوم ديهودانك وثائق حية لأحداث ومشاهد عاشها الرسّام بتفاصيلها ورسمها دون تجميل، واضعاً فنه في خدمة الحقيقة المجرّدة. وأهم هذه اللوحات :

ــ « المجنون » Le fou، وهو مشهد استرعى انتباهه في طنجة لشخص يدور في الشوارع بثيابه الرثة متلفظاً بعبارات غامضة غير مترابطة. الا ان الجماهير التي تحيط به تعتبر أنه يتكلم لغة سماوية وتحاول ان تجد معنى لكلامه وتتهافت للمس ثيابه والتبرك به.



ديهودانك : رسم تحضيري للوحة « اعدام اليهودية »

٧ ــ المصدر السابق ص. ١١٠.

ـ « عيد الأضحى »La fête du mouton (Al-Adha)، وما يحمل من عادات شعبية، إذ يذبح خروف على ضريح أحد الأولياء خارج المدينة ويوضع على كتفي رجل يطلب اليه ان يهرول بأقصى سرعة باتجاه أقرب مسجد في المدينة، فيما تلحق به الجماهير صارخة. فأذا تحرّك الخروف حين الوصول الى المسجد ولم يكن بعد قد لفظ أنفاسه، فذلك يعني بأن المواسم ستكون جيدة.

ـ أما المشهد الذي عاشه ديهودانك في نهاية عام ١٨٦٠ والذي أعطى عنه لوحة تنبض بالعنف فهو « إعدام اليهودية » (١٨٦١) L'exécution de la juive. فقد حضر بنفسه تنفيذ الحكم حين ضرب السيّاف عنق الفتاة التي بعد ان انكرت دينها لتتزوج من مسلم، عادت وارتدت بعد موته، مما أثار حفيظة المسلمين وأمروا بأعدامها. وقد صوّر ديهودانك في هذه اللوحة مأساة الموت ومأساة التعصب، فأبرز في جانب من اللوحة مشهد الإعدام الذي ينفذ في باحة مسجد أبيض الجدران، تنتصب مئذنته الوردية اللون تحت شمس محرقة في سماء زرقاء صافية؛ وقد وقف عبد يرتدي قميصاً أحمر وسروالاً أزرق يصل حتى الركبتين، فأمسك باليسار شعر الفتاة الأسود الكثيف، وباليمين سيفاً ثقيلاً بانتظار الأمر بالتنفيذ. أما الفتاة الجاثية على ركبتيها فقد تسمّرت انظارها في البعيد وارتسمت على وجهها تعابير الأسى والخوف، الا أنها ثبتت في رفض العروض الأخيرة التي تعيد اليها الحياة.

في هذا الجو المتشنج، وعند أسفل منصة الإعدام لجهة الشمال نشاهد عراكاً بين عبيد ومغاربة، يحاول خيّالان السيطرة عليه من أعلى حصانيهما وقد شهر أحدهما بندقية والآخر سيفاً طويلاً. وفي الوسط رجال واولاد في حال هستيرية يصيحون أو يتشابكون بالأيدي أو يتقاذفون بالحجارة. أما بالقرب من المنصة لجهة اليمين فوقفت مجموعة من اليهود يصرخ بعضهم مشجعاً المرأة الشابة على الثبات في موقفها، فيما سيطر الوجوم على قسم آخر فأشاح بنظره كي لا يرى هذا المشهد المؤثر. كما نرى مجموعة قليلة العدد تنظر الى السماء بلهفة كمن ينتظر أعجوبة. وفي مقدمة هذه الحشود وقف يهودي عجوز والى جانبه حاخام يرفع يديه مباركاً الضحية.

ويبدو تجابه العِرقين صارخاً. فمجموعة المسلمين بثيابهم المزركشة يزيدون من عنف المشهد بصراخهم الحاد؛ أما اليهود بثيابهم الطويلة السوداء أو ذات الألوان القاتمة فيبدون أكثر تماسكاً.

فالتعصب الأول معلن، فيما الثاني مكتوم. إنها لوحة صاخبة تبدو فيها مجموعات بشرية كبيرة تعبّر، حسب رأي ديهودانك، بطرق مختلفة عن الوحش الذي في داخلها، أي التعصب الذميم.[٨]

ــ « الحكواتي » Le Conteur، وهو موضوع لفت اهتمام ديهودانك فرسمه ثلاث مرات (١٨٥٨ ــ ١٨٦٠ ــ ١٨٧٩)، كانت الأولى بطلب من ملك البرتغال اثناء زيارته لطنجة عام ١٨٥٨. أما اللوحة المتبقية فربما كانت الثانية برأي النقاد، وقد رُسمت عند الغروب، فأتت الألوان خافتة ناعمة، من زرقة السماء التي بدأ السواد يتسرّب اليها، الى الجبال التي بدت شاحبة في البعيد، فيما خيوط الشمس المذهّبة راحت تتوزع على المآذن المنتصبة بقاماتها القرمزية، وعلى بعض الجدران البيضاء. أما بقايا الأنوار فتنتشر جزافاً لتضيء عمامة بيضاء أو برنساً أزرق أو قفطاناً أحمر، أو لتجعل الحياة تدب في وجه أسود أو برونزي، أو لتظهر في البعيد قافلة تتقدم ببطء. وارتفعت بعض الأشجار في اخضرارها الفرح لتظلّل هذه الجموع التي تحلّقت حول الحكواتي وقد القى برحاله عند مفترق إحدى الطرقات. في هذا الجمع المحتشد نتبين خليطاً من عرب وبربر وعبيد. فالأطفال في المقدمة يتدافعون للمحافظة على أماكنهم المميّزة، فيما وقف خلفهم جمهرة تعير كامل انتباهها.

أما الحكواتي الذي ارتدى قميصاً ابيض وثوباً أخضر، فقد توسّط جمهور السامعين. لقد رسمه ديهودانك جانبياً مبرزاً كل ملامح وجهه. فعيناه تحدقان في البعيد الى شيء خيالي يشير اليه بيده. إنه يسرد قصة سفر مضنٍ في الصحراء أو مأساة عطش أو قصة حب أو سيرة الأجداد وبطولاتهم الأسطورية مرفقاً كلامه بحركات إيمائية تعطي السرد وزناً ومصداقية. أما جمهور السامعين الذي

٨ ــ يبدو ان ديهودانك تأثر كثيراً بهذا الحدث، فبدأ برسمه في اليوم التالي وأمضى أسابيع في محترفه مواظباً على إنهاء اللوحة، فيما كان اليهود يشتمونه كلما مرّوا من أمام منزله، مطالبينه بعدم رسم هذا المشهد لئلا يتعرّض للغضب الإلهي. وفي اليوم الذي انتهى فيه من رسم اللوحة، وفيما كان يتناول العشاء في منزل القنصل الفرنسي، أتى من يعلمه بأن مرسمه قد انهار. الا أنه أصرّ على اعادة رسم لوحته التي تبعثرت، مع شعوره بأنه لن يستطيع مضاهاة لوحته الأولى التي اعتبر بأنها تحمل شحنة من الواقعية الصارخة ومن التأثر الشديد.

التقط انفاسه فيرتسم على وجهه شعور بالعزة والفخر لمآثر الأجداد. ومن هذه المجموعة انفصل جندي باتجاه القافلة وقد تدلّى السيف من وسطه، بينما اقترب الساقي الذي تدلّت مطرة ماء من كتفه.

إنه مشهد من الحياة اليومية في المغرب رسمه ديهودانك بكل دقة محاولاً كعادته جمع اكبر عدد من الأشخاص في لوحة واحدة مبرزاً تشكلهم وانتماءهم الى اعراق مختلفة.

ـــ « عدالة الباشا » La justice du Pacha، وفيها نرى الباشا يجلس القرفصاء كحيوان مفترس، تعلو وجهه تعابير التعالي واللامبالاة، وقد وقف الى جانبه وسيط يشرح القضية ويده ممدودة نحو الشاكين. أما المدّعى عليه الذي يطلق صرخات الاستغاثة فيبدو أرضاً يجرّه انكشاري متوحش قوي البنية. ووقفت عائلة بأكملها تطلب العدل : إمرأة شابة تحمل طفلها، امرأة عجوز تصرخ وتولول ورجل طاعن في السن يجثو على ركبتيه. إنها لوحة صارخة بالعنف، لا يقل عنها عنفاً لوحة « العقاب ضرباً بالعصا » La bastonnade حيث ينال المجرم جزاءه وهو ممدد أرضاً، يعفّر التراب بجبينه، فيما ينهال عليه منفّذ الحكم بالضرب المبرح؛ أو لوحة « عقاب اللصوص » Le supplice des voleurs، حيث يبدو سارقان وقد قيّدت ايديهم ورُبطا بحمارين، فيما يسير وراءهما جمع يتقدمه الحرس الذين ينهالون ضرباً بالسياط على السارقين اللذين يبدوان مهشّمين وقد امتزجت دماؤهما بالغبار والأوساخ.

ولكن لا يجب الاعتقاد بأن ديهودانك رسم فقط المشاهد العنيفة والصاخبة، لأن الأعياد والأحتفالات المبهجة استرعت انتباهه، وهي مناسبة لرسم المجموع كذلك : « حفلة غنائية يهودية عند القائد المغربي » Concert juif chez le caïd marocain، « عيد يهودي في تطوان » Fête juive à Tétouan، « العيد اليهودي في طنجة » La fête juive à Tanger.

الّا أن ديهودانك، وأسوة بسائر الرسّامين الاستشراقيين تعرّض لاتهام التأثر المباشر بدولاكروا، إذ قارن النقاد بين لوحات الأعياد عنده ولوحة دولاكروا « عرس يهودي في المغرب »، وبين لوحاته العنيفة ولوحة دولاكروا « المختلجون في طنجة »، الى درجة ان تيوفيل غوتييه اعتبر أن أي رسّام



ديهودانك : رسم تحضيري للوحة « عدالة الباشا »

لم يستطع التجديد بعد دولاكروا لأن المغرب حسب قوله ملك دولاكروا بعد ان كان السبّاق الى اكتشافه و « احتلاله » ليصبح « مقاطعته » الفنية.

ولكن مؤيدي الواقعية ثاروا على هذه الأحكام المطلقة معتبرين أن دولاكروا قام برسم حلم يرمز الى المغرب ولم يتعرّف على المغرب الحقيقي كما صرّح هو نفسه: « ان كل ما يمكنني رسمه لاحقاً لا يمثّل الا النزر القليل مما يمكن ان نرسمه هنا ... إني على يقين بأن الانطباعات التي سأحملها معي لن تفيدني كثيراً. فحين أبتعد عن هذا البلد اين بإمكاني أن أجد هذه الوجوه ؟ إنها أشبه بشجر اقتُلع من أرضه. سوف أنسى هذه الانطباعات الحية وسأخجل بأن أرسم بشكل مجتزأ وبارد هذه الأشياء الرائعة التي أراها هنا في الشوارع ... »[٩]

والحقيقة أن دولاكروا مرّ بسرعة في المغرب، بينما أقام فيه ديهودانك لسنوات. لقد حدّق ملياً في الوجوه التي رسمها وتعرّف الى التركيبة الاجتماعية والإثنية.

ولكن ديهودانك، وبعد انقطاعه عن الشرق حوالي خمس سنوات، راح يعيش الشرق بخياله، مما دفع ببعض النقّاد الى اعتباره آخر الرومنسيين، حين رسم عام ١٨٦٩ لوحته الشهيرة « وداع أبي عبد الله » Les Adieux de Boabdil، إذ تخيّل اللحظات الأخيرة التي أمضاها ملك غرناطة ابو عبد الله بن محمد وهو يودّع المدينة التي لم يتمكّن من المحافظة عليها، فنراه على حصانه برفقة خادمه ينظر بعينين مشبعتين بالحسرة الى غرناطة التي أحبها. وفي هذه اللوحة لم يركّز ديهودانك على المنظر الخارجي وإنما على الشعور بالأسى الذي يسيطر على إنسان فقد أغلى ما عنده. وقد اعتُبرت هذه اللوحة من أجمل اللوحات الرومنسية، ولكنها ورغم حنين ديهودانك الى هذا التيار فقد صُنّف لفترة طويلة رسّاماً واقعياً وإن اعتُبر هامشياً في نهاية أيامه وتجاهلته الصحافة الفنية.

---

٩ ــ أنظر كتاب بورتي « اساتذة واساتذة صغار »

– BURTY, P.: Maîtres et petits maîtres, P. 60

ثالثاً : غوستاف غيومي (١٨٤٠ ــ ١٨٨٧) Gustave Guillaumet
ونارسيس بارشار (١٨١٩ ــ ١٨٩١) Narcisse Berchère

يعتبر غيومي من بين الذين تأرجحوا بين الواقعية والرومنسية وربما الانطباعية في رسومه الاستشراقية. فهو، وإن لم يتألق كثيراً في المعارض الاستشراقية، الّا أنه عرف بعض الشهرة. زار غيومي الجزائر عام ١٨٦٢. ثم عاد اليها اكثر من مرة. وقد اعتبر النقاد، ومذ عرض لوحته الأولى « صلاة المساء في الصحراء » Prière du soir dans le Sahara عام ١٨٦٣، بأنه ينتمي الى الواقعية في الفن. وربما يعود هذا التصنيف الى كون غيومي اهتم برسم الحياة اليومية في الجزائر، وخاصة المهن الشعبية وما يرافقها من تعاسة وحزن. وبالفعل خلت لوحاته من المشاهد الصاخبة أو الجموع المحتشدة أو المباني التاريخية، مكتفياً بالتقاط بعض المشاهد المعبّرة عن الحياة اليومية في الشرق، خاصة الأعمال اليدوية كالحياكة والغزل واستخراج الزيت الخ :

« حراثة على الحدود المغربية » (١٨٦٩) Labour sur la frontière du Maroc، « غازلة عربية » (١٨٧٢) Fileuse arabe، « حائكة قبيلية » (١٨٧٣) Tisseuse Kabyle، « غازلات في الأغواط » (١٨٧٤) Fileuses à Laghouat، « نادفات الصوف في بوسعادة » (١٨٨٠) Cardeuses de laine à Bou-Saada

كما تجلت واقعيته في بعض الرسوم الأخرى مثل : « سوق عربي » (١٨٧٧) Marché arabe، « استراحة سائقي الجمال » (١٨٧٥) Halte des chameliers. الا ان غيومي، مثله مثل باقي الرسّامين، كان يدرك موقع دولاكروا الهام عند الجمهور المتذوق للرسم الاستشراقي، فحاول تقليده في لعبة الألوان أو ترتيب المشاهد، كما نرى في لوحتيه : « الغزوة » (١٨٨٦) La razzia، « المجاعة في الجزائر » (١٨٨٦) La famine en Algérie

وتأثر غيومي كذلك بالانطباعية المتألقة في تلك الحقبة، فجهد لدراسة التقلبات الضوئية في لوحته « منظر في بو سعادة » (١٨٨٧) Vue prise à Bou-Saada، الا أنه لم يستطع ان يحتل موقعاً مميّزاً في أي من التيارات الثلاثة.

وما يجب ملاحظته هو أن غيومي وقف معارضاً للتحديث الأوروبي الذي راح يغزو المدن الجزائرية؛ لذا قرّر الابتعاد عن التجمعات السكنية الكبرى، فوصل الى بسكرة وأحب الجنوب الجزائري، وكان من أوائل الذين اكتشفوا جمال واحة بو سعادة، فأقام فيها ورسم بعض اللوحات التي رأى أنها تمثّل فعلاً الحياة الشرقية :

« نساء القرية عند الساقية » Le femmes du douar à la rivière، « الساقية، قرب بسكرة » La séguia, près de Biskra، « ساحة السوق في الأغواط » Place du marché à Laghouat، « امرأة قبيلية عند النبع » Femme Kabyle à la fontaine، « على حافة وادٍ » Sur les bords d'un oued، « راعٍ عربي وقطيعه » Pâtre arabe et son troupeau، « استراحة العرب » La halte des Arabes، « مشهد من الجزائر » Paysage d'Algérie.

* * *

ولا يمكننا هنا أن نغفل الرسّام نارسيس برشار الذي عاش هاجس الرومنسية طيلة حياته الفنية. فهو بعد أن ابتدأ برسم الطبيعة الفرنسية أحسّ بابتعاد الجمهور عن فنه. فما كان منه الّا ان زار الشرق لسنتين (١٨٤٩ ـــ ١٨٥٠) امضاهما متنقلاً بين مصر وسوريا ولبنان وفلسطين وتركيا واليونان، معتبراً نفسه بعد هذا الاكتشاف رسّاماً استشراقياً. وقد قام مجدداً برحلة الى مصر عام ١٨٦٠ برفقة جيروم وبالي وبارتولدي. وفي السنة نفسها اختاره فردينان دوليسبس De Lesseps كرسّام لقناة السويس، فأمضى ستة أشهر يتابع تنفيذ شق القناة، دوّن بعدها انطباعاته في كتاب : « صحراء السويس؛ خمسة اشهر في القناة » (١٨٦٣) Le désert du Suez; Cinq mois dans l'isthme. وبالطبع كان من بين المدعوين عام ١٨٦٩ لافتتاح قناة السويس. وقد نال عدة ميداليات في الأعوام ١٨٥٩، ١٨٦١، ١٨٦٤، ١٨٧٨.

أعجب بارشار بالمشاهد الطبيعية في الشرق، وخاصة المشاهد الصحراوية؛ لذا لم يترك لنا مشاهد عن الحياة اليومية، ولا اهتم بالأزياء أو الوجوه، بل اكتفى برسم الطبيعة التي ترك لنا عنها أجمل المشاهد، ولكن معظم هذه اللوحات، وللأسف، هي بدون تاريخ، إنما يعود معظمها الى ما بين الأعوام ١٨٦٠ و ١٨٨٠. من بينها :

« مشهد شرقي » Paysage oriental، « مشهد في الدلتا » Paysage dans le Delta، « استراحة قافلة » Halte d'une caravane، « مشهد من الشرق » Vue d'Orient، « ضفاف النيل » Bords du Nil، « مشهد لمدينة الناصرة » Vue de Nazareth، « أمام المسجد » Devant la mosquée، « تخييم في الصحراء » Campement dans le désert، « مشهد بالقرب من السويس » Paysage aux environs du Suez، « الواحة » L'oasis، « استراحة في الصحراء » Halte dans le désert، « على مشارف الصحراء » Aux confins du désert، « تخييم قرب هياكل بعلبك » Campement près des ruines de Baalbeck، « قافلة تسير في الصحراء » Caravane en marche dans le désert، « غياب شمس في دمياط » Soleil couchant à Damiette.

رابعاً : تأثير دولاكروا والحنين الى الرومنسية

ظل الشرق الى حد بعيد مرتبطاً في تلك الحقبة في ذهن الجمهور بدولاكروا والرومنسية. لذا عجت المعارض السنوية ما بين ١٨٥٠ و ١٨٩٠ بلوحات تعود لفنانين من الدرجة الثانية، ولكنها تنبض بالحنين الى التجميل الرومنسي :

— فيليكس زيام (١٨٢١ — ١٩١١) Félix Ziem

سافر الى اليونان وتركيا عام ١٨٤٤، ثم الى مصر عام ١٨٥٤، ليعود الى تركيا عام ١٨٥٦ والجزائر عام ١٨٥٨. من بين لوحاته :

« مشهد لاسمطبول » Vue de Constantinople، « قافلة متوجهة الى مكة » Caravane en route pour la Mecque، « خدر النساء » Le harem، « عِراضة خيّالة في اسطمبول » Fantasia à Constantinople، « انطلاق القافلة » Le départ de la caravane، « مجموعة من التجار بالقرب من مسجد في اسطمبول » La foule des marchands aux abords d'une mosquée à Constantinople، « سوق في فاس » Marché à Fez، « ساقية في الجزائر » Une rivière en Algérie، « مشهد من الشرق » Vue d'Orient.

ـــ شارل لانادال (١٨١٢ ـــ ١٩٠٨) Charles Landelle

زار مصر وسوريا وفلسطين عام ١٨٤٦، والمغرب عام ١٨٥٢. من بين لوحاته :

« امرأة من القدس » Femme de Jérusalem، « الفلاّحة » la fellah، « نساء القدس » Les femmes de Jérusalem، « بائع ليمون في القاهرة » Marchand d'orange au Caire، « مشاهد شرقية » Scènes orientales، « الشرقية الشابة » La jeune orientale، « مغربية وطفلها » Mauresque et son enfant

ـــ الكسندر بيدا (١٨٢٣ ـــ ١٨٩٥) Alexandre Bida

زار تركيا وسوريا ولبنان وفلسطين عام ١٨٤٦. يعتبر نفسه تلميذ دولاكروا، كما تأثر بديكان ورافيه. بدأ بعرض رسومه الاستشراقية عام ١٨٤٧ بلوحتيه : « مقهى في اسطمبول » Café de Constantinople، « مقهى على البوسفور » Café sur le Bosphore، ثم تتالت لوحاته :

« عظة مارونية في لبنان » Prédication maronite dans le Liban، « حجّاج يعودون من مكة » Pèlerins revenant de la Mecque، « امرأة عربية وفلّاح عند النبع » Femme arabe et fellah à la fontaine، « في الشرق » En Orient، « أشخاص ومناظر شرقية » Personnages et paysages orientaux

ـــ الكسندر هدوان (١٨٢٠ ـــ ١٨٨٩) Alexandre Hédouin

بدأ بعرض رسومه عام ١٨٤٤ متأثراً بدولاكروا. من بين لوحاته :

« مقهى في قسنطينة » Un café à Constantine، « مشهد عربي » Paysage arabe

ـــ فابيوس براست (١٨٢٣ ـــ ١٩٠٠) Fabius Brest

بدأ بعرض لوحاته ابتداء من عام ١٨٥١، مستوحياً رسومه من زيارته الى تركيا : « مقهى تركي » Un café turc، « ضفاف البوسفور » Les bords du Bosphore، « شارع في اسطمبول »

Une rue à Constantinople، « ساحــة الميــــدان في اسطمبــــول » Place de l'At-Meïdan, Constantinople، « مشهـد لاسطمبول » Vue de Constantinople، « ذكـرى من اسطمبــول » Souvenir de Constantinople، « مدخل مسجد » Entrée d'une mosquée، « ذكرى من البوسفور » Souvenir du Bosphore، « مشهد لشارع في اسطمبول » Scène de rue à Constantinople.

ـــ أميل تورنمين (١٨١٢ ـــ ١٨٧٢) Emile Tournemine

زار مصر وتركيا وتأثر بدولاكروا وماريلا وفرومانتين. من بين رسومه :

« منظر شرقي » Paysage oriental، « نساء تركيات في نزهة » Promenade de femmes turques، « قرية تركية قرب أضاليا » Village turc près d'Adalia، « قافلة بالقرب من ساقية » Caravane au bord d'une rivière، « منزل تركي على حافة الماء » Maison turque au bord de l'eau، « منازل مصرية على ضفة النيل » Maisons égyptiennes au bord du Nil، « خان القوافل » Un caravansérail ، « منظر للبوسفور » Paysage du Bosphore، « ضفاف النيل » Bords du Nil، « منظر شرقي على شاطئ البحر » Paysage oriental au bord de la mer.

ـــ برنار بارّي (١٨١٣ ـــ ١٩٠٥) Bernard Barry

زار مصر وترك لنا مجموعة من اللوحات، منها :

« آثار الكرنك » Les ruines de Carnak، « مشهد للشلّال الأول » Vue de la première cataracte، « وادي مدافن الخلفاء » Vallée des tombeaux des califes.

ـــ أوغوست بالّي (١٨٢٧ ـــ ١٨٧٧) Auguste Belly

تأثر بديكان وماريلا، وزار مصر ولبنان وفلسطين، وقد عرض أولى لوحاته التي تمثّل مناظر من بيروت والقاهرة ونابلس عام ١٨٥٣. وكانت آخر لوحة له عام ١٨٧٤ « آثار بعلبك » Ruines de Balbeck

من لوحاته : « الحج الى مكة » Le pèlerinage à la Mecque، « مشهد للنيل » Vue du Nil،

« تخييم في ضواحي القاهرة » Campement aux environs du Caire، « نساء فلّاحات على ضفة النيل » Femmes fellahs au bord du Nil، « احتفال ديني في القاهرة » Fête religieuse au Caire، « ضفاف النيل » Les bords du Nil.

ــ قسطنطين غيس (١٨٠٢ ــ ١٨٩٢) Constantin Guys

وقد أقام في الشرق لفترات متقطعة، ومن بين لوحاته :

« ذكرى من الشرق » Souvenir d'orient، « مشاهد من اسطمبول » Scènes de Constantinople، « نماذج لشرقيين » Types d'orientaux.

خامساً : هنري رينيو والعودة الى الرومنسية

يعتبر هنري رينيو (١٨٤٣ ــ ١٨٧١) Henri Regnault، من اشد المتحمسين للعودة الى الرومنسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو بالتأكيد كان سيغني الرسم الاستشراقي لولا مقتله المبكر في حرب ١٨٧٠. فبعد دراسته في معهد الفنون الجميلة عام ١٨٦٠ ونيله جائزة روما الكبرى عام ١٨٦٦، انتقل عام ١٨٦٨ الى اسبانيا، ومنها الى المغرب حيث رسم لوحته الشهيرة « سالومي » Salomé، ثم « الإنطلاق للعِراضة » Départ pour la fantasia، ولوحته الأخيرة التي لم يتمكن من إنجازها « خروج الباشا في طنجة » Sortie du Pacha à Tanger.

ومن اللافت ان هذا الرسام المعاصر لكوربيه ومانيه أبدى حماساً منقطع النظير للرومنسية، معتبراً أن أهم الرسّامين الفرنسيين هم : غرو، جيريكو ودولاكروا.

لقد عبّر رينيو عن سخطه على الألوان القاتمة في الرسم مفضّلاً الألوان الزاهية والبرّاقة. وأسوة بغرو وماريلا أحاط نفسه في مرسمه في مدريد بالأواني المزخرفة والأقمشة الشرقية، مصرّحاً : « إنني أفضل أن أموت جوعاً على ان امتنع عن شراء سرج عربي أو أسلحة مغربية جميلة »[١٠]. كما

---

١٠ ــ أنظر مراسلات رينيو :

– Correspondance de Henri Regnault, annotée et recueillie par Arthur Duparc, Paris 1872, P. 275

أبدى اعجابه بالفنون العربية الموجودة في اسبانيا، مبدياً انزعاجه من ترميم بعض القصور دون المحافظة على فن العمارة العربي : « لو رأيتَ القصر الذي تجرّأ شارل كانت Charles Quint وشيّده على جزء من القصر العربي لهززت كتفيك وودِدت لو يعود شارل كانت الى الوجود لتبصق في وجهه. لقد هدم نصف القصر العربي ليبني مكانه ماذا ؟! وسخه ! أقذاره ! آه، يا محمد، يا رسولي، لا تغفر له أبداً ! »[11].

وبالفعل، عشق رينيو تراث الإسلام وحضارته، فاستقى موضوعات تعود الى التاريخ وحاول أحياءها كما في لوحته : « إعدام من دون محاكمة في أيام الملوك المغاربة في غرناطة » Exécution sans jugement sous les Rois Maures de Grenade

لقد أحب لعبة الألوان المثيرة والمشاهد الصاخبة، فأعاد الى الأذهان صورة شرق يدغدغ المشاعر ويثير الخيال. من بين لوحاته :

« صلاة في مسجد » Prière dans une mosquée، « جنود مغاربة على باب باشا » Soldats marocains à la porte d'un Pacha، « سهرة الباشا في طنجة » La soirée du Pacha à Tanger، « خيال مغربي يقع عن حصانه ويموت » Cavalier marocain tombé de son cheval et mort، « وقت الصلاة داخل المسجد » Intérieur de mosquée: l'heure de la prière، « مغربي شاب » Jeune marocain

لا ندري أي موقع كان سيحتله رينيو، وهل كان سيؤثر في تطور الفن الاستشراقي لو قيّض له ان يتابع مسيرته. إنما من المؤكد ان العمل الذي قام به خلال عامين كان يبشر بأن هذا الرسّام سيتميّز عن كثير من أقرانه الذين ذكرنا قسماً منهم آنفاً.

---

١١ ــ المصدر السابق ص. ٣٠٢.

الفصل الثامن

الاستشراق بين الانحطاط والتجدّد في نهاية القرن التاسع عشر

من المؤكد ان الرومنسية كانت التيار الغالب في الآداب والفنون في القرن التاسع عشر، وهذا ما أعطى زخماً كبيراً لأدب الرحلة نحو الشرق وللرسم الاستشراقي. إنما من الواضح أنه في نهاية القرن عانت الرومنسية من الاجهاد والاستشراق من الابتذال. فتطور المواصلات وسهولة السياحة، بالإضافة الى انتشار التصوير الفوتوغرافي بدأت تعطي عن الشرق صورة مغايرة تماماً لما رسمه الفنانون. إنه بلاد الفقر والحزن والتعاسة والبشاعة. وبدا واضحاً في نهاية القرن أن صور الشرق الجميلة التي توحي بالتغرب قد ولّت الى الأبد. وارتسم في الأفق تياران في الآداب والفنون، أحدهما تمسّك بالشرق واعتبره مصدراً للوحي والجمال، وعلى رأسه بيار لوتي P. Loti (١٨٥٠ ـــ ١٩٢٣) ومقلّدوه، وجمعية الرسّامين الاستشراقيين الفرنسيين التي تأسست عام ١٨٩٣، وآخر رفض هذا السراب الكبير الذي زُرع في أذهان الفرنسيين، وعلى رأسه كاستانياري Castagnary، جان فالنور J. Valnore، ولويس برتران L. Bertrand.

أولاً : الصورة الايجابية

كان الاستشراق التركي قد خفّ نسبياً في القرن التاسع عشر. وكما رأينا، فإن كثيراً من الرسّامين الاستشراقيين استوحوا لوحاتهم من بلدان المغرب العربي : الجزائر والمغرب. ومع تراجع الشرق في الآداب والفنون في نهاية القرن التاسع عشر، لا بد من التنويه ببعض المحاولات التي اعطت بعض الزخم الى هذا التيار الأدبي والفني والتي أتت هذه المرة من تركيا وبلدان المشرق.

كان لوتي في مطلع شبابه يميل الى الرسم، الا أنه تمكّن من أن يصوّر كتابة لوحات خالدة لتركيا التي أحبها بشكل جنوني. فهذا الضابط في البحرية نشر عام ١٨٧٩ رواية تتأرجح بين الخيال والواقع « أزيادي » Aziyadé، وهي قصة غرام الكاتب مع فتاة تركية تدور في أجواء شرقية مليئة بالسحر. ومع جمال المغامرة في الشرق يترك لنا لوتي لوحات في غاية الروعة عن اسطمبول. ومما يزيد التغرّب جمالاً هو أن الكاتب تعلّم اللغة التركية وارتدى الزي التركي واختلط بالشعب

وأعجب بعاداته. وبغض النظر عن صحة أقاويله، فإن الكتاب يعبق بالشاعرية. إنه أنشودة حب للشرق، إذ إن الكاتب يفترض في النهاية أنه من فرط حبه لهذا البلد انخرط في صفوف الجيش التركي للدفاع عن بلد الحبيبة حيث يقضي شهيد الإسلام.

ويعود لوتي الى تركيا بعد عشر سنوات (١٨٨٧) مفتشاً عن ظل الحبيبة وروحها التي لم تفارقه لحظة واحدة. وستكون حصيلة الزيارة كتاباً آخر « شبح الشرق » Fantôme d'orient. ورغم رفضه رؤية اسطمبول الّا من خلال ذكرياته القديمة، ورغم الحزن على فقدان الحبيبة، فإن الشرق بقي بلد الحب. ثم يعود مرة ثالثة عام ١٨٩٠. ولكنه في هذه المرة صُعق بالواقع التركي الجديد فترك لنا روايته « الخائبات » (١٩٠٠) Les désenchantées، حيث عبّر عن خيبته : « إن اسطمبول واكثر من أي وقت مضى توحي بأنها مدينة ترحل، تقلّد الغرب بسخافة وتُغرق في التفاهة والحركة العقيمة والبشاعة ... إني أصرّ على ان أرى اسطمبول على غير هذه الصورة؛ إنها تنهار، لقد انتهت »[١].

والملاحظ ان دُعاة استمرار تيار الشرق في الآداب والفنون الذين تأثروا بلوتي كثر : أميل بوركولو[٢]، رينه فيجييه[٣]، جوزف رايناش[٤]، أوكتاف موس[٥]، فيكتور فورنيل[٦]، روبير دوفلير[٧]، غاستون ديشان[٨]، جان لورّان[٩]، وهنري بوروترا الذي يذكرنا بمطلع القرن التاسع عشر : « لنرحل

---

١ ــ أنظر رواية لوتي « الخائبات »

– LOTI, Pierre: Les désenchantées, Paris, C. Lévy 1920, P. 354

٢ ــ – BOURQUELOT, Emile: Promenade en Egypte et à Constantinople, Paris, Chalamel 1886

٣ ــ – VIGIER, René: Un parisien à Constantinople, Paris, Ollendorf 1886

٤ ــ – REINACH, Joseph: Voyage en Orient, Paris, Charpentier 1889

٥ ــ – MAUS, Octave: Malte, Constantinople, Crimée méridionale, Paris, Auguste Ghio 1881

٦ ــ – FOURNEL, Victor: Aux pays du soleil, Tours 1883

٧ ــ – FLERS, Robert de: Vers l'orient, Paris, Flammarion 1896

٨ ــ – DESCHAMPS, Gaston: A Constantinople, Paris, Calman Lévy 1894

٩ ــ – LORRAIN, Jean: La dame turque, Paris 1898

يا اصدقائي الى الشرق حيث الاميرات النحيلات والجواري المسترخيات بعريهن الأفخاذ على الأرائك الحريرية في خدر النساء المحصّن ... لنرحل الى شرق الشعراء، شرق الأزاهير والألوان الزاهية، شرق الشمس التي تغنّى بها لامارتين وشاتوبريان وتيوفيل غوتييه، هؤلاء الساحرون المهرة في تصوير الأجواء الخيالية الناعمة والقصص العجيبة على منوال الف ليلة وليلة »[١٠].

وكما كان للاستشراق التركي دعاة متحمّسون، كذلك لمصر وفلسطين وسوريا ولبنان. فمصر الفرعونية أوحت للكثير بالتغرب في الزمان والمكان مثل : غبريال توماس[١١]، اميل بيارّيه[١٢]، الكونتيسة دولاروشكانتان[١٣]، اندريه شافريون[١٤]، البير غاييه[١٥]، ادوار شوريه[١٦] ... وكذلك الأرض المقدسة في فلسطين التي أوحت بصفحات تعبق بالروحانية الى الكثير من الكتّاب، وقد سبق ذكر بعضهم أمثال : روبير دوفلير، أندريه شافريون، أدوار شوريه ومريم هاري[١٧].

أما المشرق (وبالأخص سوريا ولبنان) الذي انحسر ظله عن الأدب والفن في نهاية القرن فسينتظر بضعة سنوات حتى يخلّده موريس بارّيس في كتابه « استقصاء في بلدان المشرق » [١٨] حيث يعترف بأنه خُلق ليحب الشرق، وحيث راح يتعقب في تجواله عبق كبار الكتّاب الذين زاروا المشرق؛ ففي غزير وعمشيت تحيا روح رينان، وفي دير القمر وبعلبك يرى ظل لامارتين. إنه شرق الفرح والبراءة والجمال، أرض أدونيس وعشتروت.

---

١٠ — BOROTRA, Henri: Lettres orientales, Paris, Simonis Empis 1893, P.7

١١ — THOMAS, Gabriel: En Egypte, Paris, Berger-Levrault 1894

١٢ — PIERRET, Emile: Harems et mosquées, Paris, Lemerre 1898

١٣ — ROCHECANTIN (Morimière de la): Du Caire à Assouan, Paris, Plon 1911

١٤ — CHEVRILLON, André: Terres mortes, Paris, Hachette 1897

١٥ — GAYET, Albert: – Itinéraire illustré de la Haute-Egypte, Paris 1893.
– Coins d'Egypte ignorés, Paris, Plon 1905

١٦ — SCHURÉ, Edouard: Sanctuaires d'orient, Paris, Perrin 1898

١٧ — HARRY, Myriam: – Passage de bédouins, Paris, Calman Lévy 1899.
– La conquête de Jérusalem, Paris Calman Lévy 1904

١٨ — BARRÈS, Maurice: Enquête aux pays du Levant, Paris, Plon 1924

هذا التشبث باعتبار الشرق مصدر انجذاب للعبقرية الغربية رافقه على الصعيد الفني محاولات لتثبيت هذا التيار كظاهرة مستقلة لها ابعادها. فالمعارض الفنية في باريس تتالت ابتداء من عام ١٨٥٥، ثم عام ١٨٦٧، ١٨٧٨، ١٨٨٩، ١٩٠٠ واستقطبت رسّامين من انكلترا والنمسا وايطاليا وألمانيا وسويسرا وبلجيكا.

أما الحدث الأهم فكان انخراط مجموعة من الرسّامين في جمعية عُرفت بـِ « جمعية الرسّامين الاستشراقيين الفرنسيين » وقد تأسست عام ١٨٩٣ وترأسها ليونس بينيديت Léonce Bénédite، وكان هدفها التعريف ببلدان وشعوب الشرق. وقد أقامت هذه الجمعية معارض عدة وافتتحت نشاطها بمعرض للفن الإسلامي في القصر الكبير في باريس عام ١٨٩٣. ومن بين الأعضاء المؤسسين أسماء فنية كبيرة : أميل برنار E. Bernard، اتيان دينيه E. Dinet، شارل كوتيه Ch. Cottet، بول لوروا P. Leroy، البير لوبور A. Lebourg، واوغوست رينوار A. Renoir؛ كما عُيِّن الرسام جيروم رئيس شرف للجمعية. ومع هذه الجمعية ابتدأ الفنانون دراسة الفن الإسلامي بشكل موضوعي وايجابي، من هنا كان لهذا الفن اثر كبير في الفن الغربي في مطلع القرن العشرين.

ثانياً : الصورة السلبية

هذه المحاولات لبعث الاستشراق قابلها تيار معارض اعتبر ان الشرق قد استُنفد. فالتغرب الذي كان يوحيه سقط حين تطورت المواصلات وكثر السائحون. من هنا فإن المبالغة والغرابة التي كان يلجأ اليها الكاتب أو الرسّام لدغدغة احلام أقرانه القابعين في منازلهم لم تعد مقبولة وجدّية. هذا التيار اعتبر أن كل ما قيل عن الشرق هو أوهام أو سراب، وعمل على تهديم وتهشيم وتشويه صورة الشرق التي تكوّنت مع الرومنسية. وتعود جذور هذه الحملة الى عام ١٨٥١ حيث نقرأ في كتاب كزافييه مارمييه « رحّالة جدد » : « لقد كُتب الكثير عن الشرق الى درجة أن متحمساً للعودة الى هذا الموضوع سيُتهم بالشجاعة الرعناء وستواجهه الأسئلة المحرجة : ما بالكم تعودون للكتابة عن هذه المناطق التي اجتازها الرحّالة في كل اتجاه، ووُصفت بدقة متناهية من كل وجوهها ! هل بقي مشهد من العادات الشرقية لم يوصف بعد أو عمود لم يُقسْ، أو لوحة أثرية لم تُشرح ؟ أما شبعنا

من تأمل روائع البوسفور وآثار سوريا ونخيل النيل ؟ ألم ندخل في أقبية الأهرام المظلمة التي تُدب فينا قشعريرة الموت ؟ الم نصل حتى الى مداخل المقصورات التي يحرسها الخصيان ؟ هل من الممكن ان تفيدونا بشيء جديد ؟! السنا نعرف الشرق عن ظهر قلب ! »[١٩]

إنما هذا التيار المعارض للشرق أخذ بعداً جديداً في نهاية القرن التاسع عشر، ابتداء من عام ١٨٨٠، حيث قامت مجموعة من الكتّاب تتفانى في ابراز وجه الشرق السيء؛ من بين هؤلاء نذكر : ادمون آبو،[٢٠] مكسيم غوفروا،[٢١] جورج مونبار،[٢٢] جان فالنور[٢٣].

وقد بلغ هذا التيار ذروته في مطلع القرن الحالي حين قام لويس برتران برحلة الى الشرق كانت ثمرتها كتاباً هجائياً أسماه « السراب الشرقي » واصدره عام ١٩١٠. فالشرق بنظره ليس سوى مزبلة؛ ولم يلاحظ اثناء رحلته سوى الأوساخ والتعفن. وبدل المشاهد المثيرة للخيال، ينقل مشاهد مثيرة للاشمئزاز : « في الفرن، شاهدت ولداً ينام عرياناً على الخبز، بينما الذباب يتأكل وجهه ويلتصق بحنايا جفنيه الوسخين. ثم رأيت حماراً أرعن يسرق رغيفاً كان يشكّل وسادة للولد ويفرّ بعدها على وجه السرعة ».[٢٤]

فالشعب الشرقي بنظره ليس سوى ترسبات الأوساخ الإنسانية أو قطيع من الناس يشكو سوء التغذية وسوء المسكن، ولا يميّزه الا القليل عن قطعان الحمير والكلاب التي تجاوره.

وفي غمرة نشوته ينسى برتران الموضوعية، فلا يستطيع كبت مشاعره العدائية، لذا ينتقل الى الهجاء المباشر للشرق : « الشرق ؟ إنكم لا تعلمون حقيقته ! إنه القذارة والسرقة والانحطاط والاحتيال والقساوة والتعصّب والحماقة ! نعم، إني أكره الشرق ! إني أكره الشرقيين؛ أكره أولئك المعتمرين بالطرابيش والمتهلّين بالسبحات ! »[٢٥]

---

١٩ — MARMIER, Xavier: Voyageurs nouveaux, Paris, Arthus Bertrand 1851, P. 369

٢٠ — ABOUT, Edmond: Le Fellah, Paris, Hachette 1869

٢١ — GUFFROY, Maxime: Six mois au Liban, Marseille 1892

٢٢ — MONTBARD, Georges: En Egypte, Paris, Librairie illustrée 1892

٢٣ — VALNORE, Jean: Les mirages, Paris, Charpentier 1890

٢٤ — BERTRAND, Louis: Le mirage oriental, Paris, Perrin 1910, P.60

٢٥ — المصدر نفسه ص. ٢٨

من الناحية الفنية، أعلن كاستانياري أحد كبار النقاد الفنيين موت الاستشراق الفني منذ عام ١٨٧٦ في إطار تعليقه على معرض الرسم السنوي، فاعتبر أن الرسّامين الاستشراقيين قد يستطيعون مداعبة خيالنا ولكنهم لن يستطيعوا ملامسة مشاعرنا : « إن فيلكم التي تجتاز الصحاري وقافلة الجمال التي تتمايل في الأفق يمكنها ان تفاجئ مخيلتي للحظة أو تصعقني بغرابتها، أنما لن تستطيع إحياء الشعور الناعم والعميق الذي أحسّ به عند رؤيتي قطيع البقر الأصهب المندسّ بين الأعشاب. دعونا إذاً من الأدرياتيك والبوسفور والنيل والغانج فهذه المشاهد كان لها الوقع الحسن في الأيام الأولى للرومنسية. أما اليوم وبعد مرور أربعين سنة، فاليونان والأتراك والعرب والبرانس البيضاء والنساء المحجبات والسرايا والصحراء وريح السموم كلها أصبحت بائدة ... فالفن يقتبس موضوعه من الريف الذي تراه أمامك ومن المجتمع الذي يقع تحت نظرك. أعرفُ بأن الصعوبة تكمن هنا، ولكن المجد كذلك يأتي من هنا ... »[٢٦]

ثم يستعرض كاستانياري أعمال الرسّامين المتأثرين بالشرق، فإذا هي باهتة ولا تتجاوب مع الذوق الفني للفرنسيين : « إن أي حقل بمياهه الرقراقة وشجره يداعب خيال الفرنسيين اكثر من مشهد الصحراء. من هنا الابتعاد تدريجياً عن زارعي النخيل الذين لم يستطع جيروم ان ينقذهم في لوحته « السجين العربي ». أين أصبح هؤلاء المشاهير للرسم الاستشراقي ؟ فلقد توفي تورنمين وتوقف بالّي عن الرسم فيما راح بالآل يستوحي من مناخ فرنسا أكثر من الجزائر. أنظروا الى فرومانتين لتروا كم هو عاجز عن التجدد، وهو لا شك يتساءل في قرارة نفسه إذا ما كان عليه ان يدع الرسم وينصرف الى الكتابة. أما فابيوس براست فيبدو يردد بعناد وعن ظهر قلب في مرسمه « شوارع اسطمبول » ... ولكن هذا الموكب الصغير لم يعد يستقطب منضوين جداً ولا أحد يهتم بالتصفيق لهذه الجهود العقيمة، وكلنا يدرك بأن ذوق الجمهور اصبح في مكان آخر ... »[٢٧]

---

٢٦ ــ CASTAGNARY: Salons II, Paris Charpentier 1892, P. 246

٢٧ ــ المصدر نفسه ص. ٢٤٩

وفي المقال نفسه يعلن بكل ثقة موت الاستشراق : « بعد سنوات قليلة يمكننا أن نحفر بارتياح على حجر : لقد مرّ الأستشراق في تاريخ الرسم الفرنسي »[٢٨].

وقد ساهم في هذه الحملة عدة نقّاد أمثال أناتول دو مونتيغلون Anatole de Montaiglon الذي سبق كاستانياري في حملته : « لم يعد الشرق يستهوي كما من ذي قبل، لأن عهد ديكان وماريلا قد انتهى، ولن يتمكن أحد من إكمال مسيرتهما »[٢٩].

وكان مارك دومونتيفو Marc de Montifaut قد كتب عام ١٨٧٢ : « من الآن وحتى مدى غير منظور، لا نرى أية ضرورة لقرع ابواب بلاد الاسلام ».[٣٠]

بالإضافة الى ذلك، وابتداء من عام ١٨٧٦ بدأت تسيطر على المعارض السنوية تيارات ابتعدت عن الرومنسية والواقعية والاستشراق، وأبرزها كان المدرسة الانطباعية التي كانت ثورة تقنية في عالم الرسم. وبرزت اسماء أمثال : كلود مونيه Monet، ادوار مانيه Manet، كميل بيسارو Pissarro، بول سيزان Cézanne الذين ورغم ثورة الجمهور ضدهم في صالون ١٨٦٣ المعروف بـ « معرض المرفوضين » تمكنوا من استقطاب الجمهور في مطلع الثمانينات.

ومن اللافت أن كبار الانطباعيين تعرّفوا الى الشرق، ولكن ذلك لم يؤثر كثيراً في فنهم. فكلود مونيه (١٨٤٠ ــ ١٩٢٦) أمضى خدمته العسكرية في الجزائر، ومع ذلك لا نرى أي موضوع عنده يمت بصلة الى الشرق، وحصر مواضيع رسومه بالطبيعة الفرنسية. بدوره ادوار مانيه (١٨٣٢ ــ ١٨٨٣) تعرّف الى شمس اميركا اللاتينية حيث امضى شبابه، ومع ذلك عكف على دراسة الموضوعات الفرنسية.

---

٢٨ ــ المصدر السابق ص. ٢٥٠.

٢٩ ــ MONTAIGLON, Anatole de: «Gazette des Beaux-Arts» 1875, Tome II, P.25

٣٠ ــ MONTIFAUT, Marc de: «L'Artiste» 1872, Tome I, P. 238

ولكن لا بد من الإشارة الى محاولات استشراقية لبعض الرسّامين الانطباعيين امثال البير لوبور، جان سايغنمارتان وأوغوست رينوار.

فألبير لوبور (١٨٤٩ ــ ١٩٢٨) Albert Lebourg أمضى في الجزائر خمس سنوات من ١٨٧٢ حتى ١٨٧٧ أستاذاً للرسم في جمعية الفنون الجميلة. وكرسّام انطباعي استهوته دراسة الطبيعة والتقلبات الضوئية، فكانت رسومه المتعددة عن « مرفأ الجزائر » Port d'Alger و « مركز القيادة البحرية في الجزائر » l'Amirauté d'Alger[٣١].

وهذا الأمر ينطبق على جان سايغنمارتان (١٨٤٨ ــ ١٨٧٥) Jean Seignemartin الذي أقام في الجزائر وهو شاب في السادسة والعشرين للتداوي من مرض السلّ. ورغم تأثره بدولاكروا، فقد كان تلميذاً للانطباعيين، وراح يرسم المشهد نفسه في أوقات متفاوتة، مركزاً على لعبة الألوان، كما في لوحاته : « مسجد سيدي عبد الرحمن » Mosquée de Sidi Abder Rahman، « شارع في مدينة الجزائر » Rue d'Alger، « ساحة الحكومة » Place du gouvernement، « انطباع من مدينة الجزائر » Impression d'Alger، « مشهد من الجزائر » Vue d'Algérie، « منظر في بو سعادة » Paysage à Bou-Saâda، « سوق في مدينة الجزائر » Marché à Alger، « نساء عربيات في الجنوب الجزائري » Femmes arabes dans le sud algérien.

وقد أضفت هذه اللوحات على الرسم الاستشراقي طابعاً جديداً بعيداً عن الإثارة والابتذال.

ولكن هذين الرسّامين الشابين بقيا مغمورين، ولولا بعض الرسوم الاستشراقية لرسّام انطباعي معروف هو أوغوست رينوار (١٨٤١ ــ ١٩١٩) لاعتبرنا بأن المدرسة الإنطباعية لم يكن لها صلة بالشرق من قريب أو بعيد. فرينوار تعرّف الى الرسم الاستشراقي عام ١٨٧٠ بنسخ لوحة دولاكروا « عرس يهودي في المغرب » والتي اعتبرها بعض النقاد أجمل من الأصل. وفي عام

---

٣١ ــ للاطّلاع بصورة مفصّلة على أعمال لوبور يمكن مراجعة كتاب بينيديت :

– BÉNÉDITE, Léonce: Albert Lebourg, Paris 1923

١٨٧٢ رسم « باريسيات في ثوب جزائريات » Parisiennes habillées en algériennes، وهي الى حدٍ كبير مستوحاة من « نساء من الجزائر » لدولاكروا.

وشاءت المصادفات ان يزور رينوار الجزائر مرتين، في عام ١٨٨١ و ١٨٨٢، ولكن إقامته لم تتعدَّ الشهر في كل مرة. وقد دفعته هاتان الرحلتان الى رسم بعض الموضوعات الاستشراقية تبدو فيها لعبة الألوان في غاية الدقة والجمال، كما في لوحته « بستان في مدينة الجزائر » Jardin d'Alger. أما رسوم الأشخاص فقلَّ ان نرى نظيرها : « ولد عربي صغير » Jeune enfant arabe، وهو أشبه بدمية جميلة، « الجزائرية والعقاب » Algérienne au faucon، ويبدو الفرح والانشراح وحب الحياة على محياها.

ولكن هذه الموضوعات اتت عابرة عند رينوار الذي لم يحذُ حذو معظم الرسّامين الاستشراقيين الذين قضوا عمرهم يتذكرون الشرق وينوّعون بالرسوم ويعيشون على ذكرى الماضي. لقد رسم هذه اللوحات دون أي ابتذال، ورغم أنها لاقت الكثير من الاعجاب، الا أنه لم يعد الى هذه الموضوعات الاستشراقية مرة أخرى طيلة حياته الفنية الغنية.[٣٣]

في نهاية القرن التاسع عشر، وبالاضافة الى الحملات المتكرّرة على الرسم الاستشراقي، بدأت معارض الرسم الفوتوغرافي تشكّل نقيضاً لمعارض الرسم. فابتداء من عام ١٨٨٨ وبعد اكثر من اربعين سنة على محاولات تطوير التصوير الفوتوغرافي[٣٤] وضعت شركة كوداك بين أيدي السائحين

---

٣٢ ــ للاطّلاع بصورة مفصّلة على أعمال سايغنمارتان يمكن مراجعة كتاب فور وستانجولان :
– FAURE, Charles et STENGELIN, A: Jean Seignemartin, Lyon 1905

٣٣ ــ للاطّلاع بصورة مفصّلة على أعمال رينوار يمكن مراجعة كتاب اندريه وباسّون :
– ANDRÉ, A. et BESSON G.: Renoir en Italie et en Algérie, Paris 1955

٣٤ ــ تعتبر صورة « خدر محمد علي » Le Harem de Mohamed Ali أقدم صورة التقطت في الشرق وهي تعود الى ٧ تشرين الثاني ١٨٣٩.

آلة صغيرة وسهلة الاستعمال، مكّنت الجميع من التقاط الصور المتنوعة عن زيارتهم للشرق. وراح الفنانون يفتشون عن مصدر إلهام جديد في الصين واليابان والمكسيك ومجاهل أفريقيا.

الّا أنه كان للاستشراق الفني مصادر قوة خفية مكّنته من اجتياز العاصفة وعاد مشرقاً في مطلع القرن العشرين.

الفصل التاسع

انبعاث الشرق في مطلع القرن العشرين

أولاً : دور جمعية الرسّامين الاستشراقيين ومعارض الفن العربي والإسلامي

رغم الحملات المتكررة على الرسم الاستشراقي الذي اتُهم بالسهولة والتغرب عن بيئته، فقد لاقت معارض جمعية الرسّامين الاستشراقيين إقبالاً كبيراً في مطلع القرن العشرين، وقد راحت تجمع أعمال المتوفين تخليداً لذكراهم، وتعلن عن الجوائز لتشجيع المواهب الشابة. وكان من أبرز المتحمّسين رئيس الجمعية ليونس بينيديت الذي اصبح رمزاً لهذا التيار، إذ واكب المعارض السنوية بدراسات نشرتها مجلة Gazette des Beaux-Arts، أبرز فيها دور الرسم الاستشراقي في نهضة الفنون في أوروبا.

وقد مهّدت هذه المعارض لتذوق الفنون العربية والإسلامية، فكان أن اقيم عام ١٩٠٣ معرض للفن الإسلامي في متحف اللوفر في باريس عُرضت فيه الأواني الخزفية والأقمشة المزركشة، وقد تميّز بالحضور الكثيف للفنانين الفرنسيين وعلى رأسهم ماتيس الذي تأثر بشكل واضح بالرقش العربي.[١].

وانتقلت العدوى الى باقي البلدان الأوروبية حيث أقيم معرض في لندن عام ١٩١١، وآخر في ميونيخ عام ١٩١٢. وقد عُرضت المنمنمات العربية والسجاد والأواني الخزفية.

وكرّر متحف اللوفر التجربة نفسها في جناح مارسان عام ١٩١٢، وقد فاق الإقبال كل تصوّر.

وفي عام ١٩٢٥ أقيم في باريس معرضان، الأول في صالة الفنون الجميلة، والثاني في المكتبة الوطنية حيث عُرضت المخطوطات العربية القديمة والميداليات والنقود، وهي تحف ثمينة اقتناها الفرنسيون خلال احتلالهم للجزائر ومصر وانتدابهم للبنان وسوريا، أو من خلال علاقاتهم المميّزة بالباب العالي في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

---

١ ــ حول هذا المعرض، أنظر كتاب جورج ميجون

– MIGEON, Georges: Exposition des Arts Musulmans au musée des Arts Décoratifs, Paris, E. Levy 1903

وقد أتت هذه المعارض لتظهر مكانة الحضارة العربية في المجال الفني، ولتؤكد بأن الاستشراق الفني هو معين لا ينضب ومن الصعب القضاء عليه مهما تكرّرت الحملات المغرضة.

أما جمعية الرسّامين الاستشراقيين فقد كثّفت نشاطاتها واستقطبت عدداً كبيراً من الرسّامين الذين عملوا على رفد الرسم الاستشراقي بموضوعات وتقنيات جديدة. ومن الأسماء البارزة التي انتسبت الى هذه الجمعية والتي واظبت على عرض نتاجها في المعارض السنوية نذكر :

ــ أميل برنـار (١٨٦٨ ــ ١٩٤١) Emile Bernard

وهو صديق الرسّام بول غوغان Gauguin. فبعد ان تأثر بالانطباعية، قادته المصادفة عام ١٨٩٣ الى تركيا وفلسطين ومصر، ليعود في السنة التالية ويمضي حوالي إحدى عشرة سنة في الشرق، خاصة في مصر. وقد عرض معظم لوحاته المستوحاة من إقامته في الشرق في معارض جمعيـة الرسّاميـن الاستشراقيين، ومنها: « خدر النساء » Le harem، « مدخّنة الحشيش » La fumeuse de hashish، « نساء على ضفة النيل » Femmes au bord du Nil، « تجار القاهرة » Les marchands du Caire

ــ موريس بومبار (١٨٥٧ ــ ١٩٣٦) Maurice Bompard

زار تونس والمغرب والجزائر عام ١٨٨٢، ثم اصبح عضواً فاعلاً في جمعية الرسّامين الاستشراقيين، وقد نال جائزة في المعرض الاستشراقي عام ١٩٠٠ وأخرى في معرض الرسّامين الاستشراقيين في مرسيليا عام ١٩٠٦. كذلك ساهم في معارض الفنانين الجزائرين والاستشراقيين في الجزائر. ومعظم لوحاته تتناول مشاهد يومية ومناظر طبيعيـة مـن بسكـرة. مـن لوحاتـه: « جامـع سيدي محمد » La mosquée de Sidi Mohamed

ــ شارل كوتيه (١٨٦٣ ــ ١٩٢٤) Charles Cottet

تأثر بالشرق فزار الجزائر ومصر وتونس وتركيا. كما شارك في معارض جميعة الرسّامين الاستشراقيين في الأعوام ١٩٠٥ ــ ١٩٠٦ ــ ١٩٢٢ ونال جائزة على لوحته « نساء فلّاحات » Femmes fellahs

ــ جورج غاستيه (١٨٦٩ ــ ١٩١٠) Georges Gasté

زار الجزائر والمغرب وتونس لأول مرة عام ١٨٩٢، ثم عاد عام ١٨٩٤ وأقام فترة في بسكرة وبو سعادة حيث شدته أواصر الصداقة بالرسّام أتيان دينيه. ثم سافر الى مصر وفلسطين عام ١٨٩٨ وبعدها الى تركيا، ثم الى المغرب عام ١٩٠٣. وقد لاقت رسومه في معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٩٠٨ نجاحاً لافتاً.

ــ مارسيل آكين (١٨٨٢ ــ ١٩٥٢) Marcelle Ackein

نالت جائزة المغرب عام ١٩٢٤ وقد أقامت في الجزائر وزارت المغرب والسودان وعرضت معظم لوحاتها في المعارض الاستشراقية، ونالت جائزة على لوحتها « رعاة في الدوار » Bergers au douar عام ١٩٢٠.

ــ أميل أوبري (١٨٨٠ ــ ١٩٦٤) Emile Aubry

أمضى أيامه بين باريس والجزائر حيث كان والده نائباً في البرلمان، وعرض رسومه في معارض جمعية الرسّامين الاستشراقيين وفي معارض جمعية الفنانين الجزائريين والاستشراقيين في الجزائر. وقد أقيم لاحقاً على اسمه متحف في الجزائر جُمعت فيه حوالي أربعين لوحة من لوحاته.

ــ كميل بواري (١٨٧١ ــ ١٩٥٤) Camille Boiry

زار المغرب عام ١٩٢٠ حيث تعرّف الى مدن مكناس وفاس ومراكش وسالا. ثم زار سوريا ولبنان عام ١٩٢٥. نال الجائزة الأولى في معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٩٢٢ على لوحته « سوق في المغرب » Marché au Maroc.

ــ برنار بوتي دو مونفيل (١٨٨١ ــ ١٩٤٩) Bernard Boutet de Monvel

تعرّف الى المغرب حين أرسل كمجنّد خلال الحرب العالمية الأولى، وقد لاقت رسومه الاستشراقية تشجيعاً كبيراً خاصة من قبل الجنرال ليوتي Lyautey، وقد ساهم من خلال جمعية الرسّامين والنحّاتين في المغرب في اطلاق حركة فنية واسعة.

ــ ادوار براندو دو جارني (١٨٦٧ ــ ١٩٤٣) Edouard Brindeau de Jarny

زار الجزائر عام ١٨٩٧ وتونس عام ١٩٠٩ وقرر الإقامة في المغرب عام ١٩١٩ حيث أسّس مدرسة للفنون الجميلة ومتحفاً للفنون الشعبية في مدينة الدار البيضاء. شارك في معظم المعارض الاستشراقية، كما كان من مؤسسي جمعية الرسّامين والنحاتين في المغرب.

ــ ماري كيرتونوار Marie Caire-Tonoir

أقامت في بسكرة في جنوب الجزائر وانتسبت الى جمعية الرسّامين الاستشراقيين ونالت جائزة في معرض عام ١٩٠٦ على لوحتها « إمرأة من بسكرة » Femme de Biskra.

ــ الفرد شاتو (١٨٣٣ ــ ١٩٠٨) Alfred Chataud

بعد عدة زيارات للمغرب وتونس والجزائر، قرّر الإقامة عام ١٨٩٢ في سيدي موسى (الجزائر). ساهم في تأسيس جمعية الفنانين الجزائريين والأستشراقيين عام ١٨٩٧، وكان شديد الحماس للتراث الاسلامي وضرورة المحافظة عليه.

من لوحاته : « بائعة ليمون في وسط المدينة في الجزائر » Marchande d'oranges dans la Casbah d'Alger، « إمام يخرج من المسجد » Le mollah sortant de la mosquée، « فرسان جزائريون يرتاحون » Cavaliers algériens au repos، « باعة في وسط المدينة في الجزائر » Marchands des rues dans la Casbah d'Alger.

ــ جورج كليران (١٨٤٣ ــ ١٩١٩) Georges Clairin

زار الجزائر ومصر وأقام في المغرب حوالي سنتين. شارك في معارض الرسّامين الاستشراقيين في باريس ومرسيليا، وفي معارض جمعية الفنانين الجزائرين والاستشراقيين في الجزائر. من لوحاته : « ساعة الصلاة » L'heure de la prière، « المجزرة » Le carnage، « الدخول الى خدر النساء » L'entrée au harem.

ــ أوجين دولاهوغ (١٨٦٧ ــ ١٩٣٦) Eugène Delahogue

زار المغرب وتونس والجزائر وانتسب الى جمعية الرسّامين الاستشراقيين والى جمعية الفنانين

الجزائريين والاستشراقيين؛ شارك بمجموعة من اللوحات في معرضي ١٩٠٦ و ١٩٢٢ تمثّل في معظمها الحركة الصاخبة في الأسواق المكتظة أو مشاهد التخييم في الواحات. الا أنه لم يكتسب شهرة واسعة، ربما لأن لوحاته كانت من قياس صغير.

ــ هنري ديتيان (١٨٧٢ ــ ١٩٤٩) Henry d'Estienne

وهو أحد تلامذة الرسّام جيروم. زار الجزائر عام ١٩٠٠؛ عرض بعدها في معارض الرسم الاستشراقي المختلفة، وقد تعرّف في بو سعادة الى الرسّام اتيان دينيه وصديقه سليمان بن ابراهيم.

ــ أوجين جيرارديه (١٨٥٣ ــ ١٩٠٧) Eugène Girardet

وهو أيضاً أحد تلامذة جيروم. زار المغرب والجزائر عام ١٨٧٤، ثم مصر وفلسطين عام ١٨٩٨. انتسب الى جمعية الرسّامين الاستشراقيين وشارك في معارض استشراقية عدة بلوحات تمثل مشاهد من الحياة اليومية (اعياد، احتفالات، استعراضات عسكرية)، بالإضافة الى مشاهد صحراوية كالقوافل والأطناب. من لوحاته : « جزائريون يرتشفون القهوة تحت الخيمة » Algériens prenant leur café sous la tente، « خياط عربي على باب محله » Tailleur arabe sur le pas de sa porte، « تخييم بدوي » Campement bédouin.

ــ لويس أوغوست جيراردو (١٨٥٦ ــ ١٩٣٣) Louis-Auguste Girardot

من تلامذة جيروم كذلك. زار الجزائر والمغرب وانتسب الى جمعية الرسّامين الاستشراقيين وشارك في عدة معارض (١٨٨٩ ــ ١٩٠٦ ــ ١٩٢٢ ــ ١٩٣١) ومعظم لوحاته تمثل الحياة اليومية في المغرب.

ــ بول لوروا (١٨٦٠ ــ ١٩٤٢) Paul Leroy

زار تركيا ومصر عام ١٨٨٤ والجزائر وتونس عام ١٨٨٥. درس اللغة العربية مع اتيان دينيه وانتسب الى جمعية الرسّامين الاستشراقيين وشارك في معظم معارضها (١٩٠٦ ــ ١٩٢٢ ــ ١٩٤٢).

ـــ ماري روبيكيه (١٨٦٤ ـــ ١٩٣٦) Marie-Aimée Lucas Robiquet

زارت الجزائر وتونس، وقد عرضت لوحاتها ذات الألوان الزاهية في معارض جمعية الرسّامين الاستشراقيين ونالت جائزتين في معرضي ١٩٠٦ و ١٩٢٢.

ـــ جول توبان (١٨٦٣ ـــ ١٩٣٢) Jules Taupin

زار الجزائر فأُعجب بواحة الأغواط والقنطرة وبو سعادة. من هنا استقى معظم رسومه من الجنوب الجزائري، وقد شارك في معظم معارض الرسم الاستشراقي من ١٨٩٣ حتى ١٩٣١. من لوحاته : « سوق عربي في بو سعادة » Marché arabe à Bou-Saâda، « صلاة المساء » La prière du soir، « منزل أمينة » La maison de Yamina.

ـــ اندريه سوريدا (١٨٧٢ ـــ ١٩٣٠) André Suréda

زار تونس والجزائر والمغرب عام ١٩٠٤، ثم فلسطين عام ١٩٢٩. شارك في المعارض الاستشراقية من عام ١٩٠٦ وحتى نهاية حياته؛ كما زوّق كتب جيروم وجان تارو J.J. Tharaud : « مراكش أو اسياد الأطلس » (١٩٢٤) Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas، « العيد العربي » (١٩٢٦) La fête arabe، « العام القادم في القدس » (١٩٢٩) l'An prochain à Jérusalem.

من لوحاته : « عيد مغربي » Fête marocaine، « بربرية تجلس على سطح » Berbère assise sur une terrasse، « في غابة النخيل » Dans la palmeraie، « حب بريء » Idylle، « الواحة » L'oasis.

ثانياً : دور فيلا عبد اللطيف

كان تأسيس فيلا عبد اللطيف في الجزائر حدثاً هاماً في تاريخ الاستشراق الفني. فقد اقترح أحد النقّاد الفنيين، أرسين الكسندر Arsène Alexandre، عام ١٩٠٦ إنشاء معهد للفنون الجميلة في الجزائر، ينافس مدرسة الفنون الفرنسية في روما، على أن يكون مقرّه أحد القصور العربية المهجورة والمعروف بفيلا عبد اللطيف، والقصد من ذلك احتكاك الفنانين الفرنسيين بشكل مباشر بالشرق.

وقد لقي اقتراحه آذاناً صاغية من حاكم الجزائر آنذاك جونار Jonnart الذي اقرّ المشروع عام ١٩٠٧. وكانت الفيلا تستقبل سنوياً ولمدة سنتين رسّامين اثنين ونحاتّين من المواهب الشابة بعد مبارة تُجرى في باريس.

كان للفيلا دور هام في تعريف الفنانين الشباب بالشرق، ومعظم الذين درسوا فيها تركوا أعمالاً استشراقية هامة، رغم أن أياً منهم لم يبلغ شهرة دولاكروا أو شاسيريو أو فرومانتين.

أما المبعوثون الأوائل فبرز منهم ليون كوفي، جول ميجونّي، ليون كارّيه، ماريوس دو بوزون، وشارل دوفران :

ــ ليون كوفي (١٨٧٤ ــ ١٩٤٦) Léon Cauvy

أُوفد الى الفيلا عام ١٩٠٧ وبقي في الجزائر حيث عُيّن مديراً للمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، وشغل هذا المنصب حتى نهاية حياته. وقد شارك في معظم معارض الرسّامين الاستشراقيين في باريس والجزائر. من لوحاته : « سطوح الجزائر » Terrasses d'Alger، « العيد العربي » La fête arabe، « بُعَيد رمضان » Le lendemain du Rhamadan، « على مشارف فيلا عبد اللطيف » Aux abords de la villa Abd-el-Tiff.

ــ جول ميجونّي (١٨٧٦ ــ ١٩٢٩) Jules Migonney

أُوفد عام ١٩٠٩، ثم عاد الى الجزائر عام ١٩١٢ وعام ١٩٢٤. عرض معظم نتاجه في معارض الرسم الاستشراقي دون أن يصيب النجاح مثل بعض زملائه.

ــ ليون كارّيه (١٨٧٨ ــ ١٩٤٢) Léon Carré

أُوفد مع زميله ميجونّي عام ١٩٠٩، فقرّر الإقامة الدائمة في الجزائر حيث رسم خاصة المناطق القبيلية. عرض ثلاثة واربعين لوحة في معرض جمعية الرسّامين الاستشراقيين عام ١٩١١. كما قام بتزويق عدة كتب، من بينها كتاب الف ليلة وليلة من اثني عشر مجلداً (١٩٢٦ ــ ١٩٣٢). أقام معارض مستقلة، كما شارك في معرضي ١٩٢٢ و ١٩٣١ للفنانين الجزائريين والاستشراقيين. وقد

ذاع صيته، فكلّفه حاكم الجزائر بتزيين قصره الصيفي، كما كُلّف برسم دعايات سياحية واوراق نقدية وطوابع بريدية.

ـــ ماريوس دو بوزون (١٨٧٩ ـــ ١٩٥٨) Marius de Buzon

أُوفد عام ١٩١٣ وقرّر الاقامة في الجزائر حيث استهوته المناطق القبيلية، فرسم الاحتفالات والتجمعات البشرية، من مشاهد الأعراس الى النساء في الحمّام، الى قطاف العنب؛ وشارك في معظم معارض جمعية الرسّامين الاستشراقيين في باريس وجمعية الفنانين الجزائريين والاستشراقيين في الجزائر. نال في معرض مرسيليا عام ١٩٢٢ جائزة على لوحته : « قطاف العنب في المنطقة القبيلية » Vendanges en Kabylie.

ولعلّ أشهر الرسّامين الذين درسوا في الفيلا في السنوات الأولى لتأسيسها هو شارل دوفران (١٨٧٦ ـــ ١٩٣٨) الذي أُوفد خلال عامي ١٩١٠ ـــ ١٩١١ والذي ترك لنا مجموعة من اللوحات الاستشراقية تفوق الأربعين؛ من أهمها: « في الواحة » Dans l'oasis، « الصياد والجارية » Le chasseur et l'odalisque، « صيد الأسود » La chasse aux lions، « المهرّجون » Les saltimbanques، « في خدر النساء » Au harem، « عنتر » Antar، « الحمّام المغربي » Le bain maure، « نساء من الجزائر » Femmes d'Alger، « منظر أفريقي في بو سعادة » Paysage d'Afrique: Vue prise à Bou-Saâda، « بستان النخيل في بو سعادة » Palmeraie à Bou-Saâda، « حي عربي » Quartier arabe، « سوق عربي » Marché arabe.

وتتالت أرتال الموفدين الى الفيلا في العشرينات والثلاثينات، ومن أهمهم:

ـــ جان لونوا (١٨٩٨ ـــ ١٩٤٢) Jean Launois

أوفد عام ١٩٢٠ وقد بقي في الجزائر حتى نهاية أيامه. من أهم لوحاته :

« الشرقيات » Les orientales، « داخل مقهى » Intérieur de café، « نساء من الجزائر » Femmes d'Alger، « ثلاث فتيات داخل منزل » Trois filles dans un intérieur.

ـــ بول أيلي دوبوا (١٨٨٦ ــ ١٩٤٩) Paul-Elie Dubois

أوفد عام ١٩٢١، ثم قام بزيارة المغرب وتونس عام ١٩٢٣، كما اعتُبر الرسّام الرسمي للحملة على الهغّار عام ١٩٢٨، وكان من اوائل الرسّامين الذين دخلوا الى هذه المنطقة. من أشهر لوحاته : « في مدفن القطّار » Au cimetière d'El-Kettar، « الطمأنينة في النور » La paix dans la lumière، « امرأة من الهغّار » Femme du Hoggar.

ـــ بيار أوجين كليران (١٨٩٧ ــ ١٩٦٥) Pierre-Eugène Clairin

أوفد سنة ١٩٢٩، ومن أهم لوحاته : « العِراضة » La fantasia.

ـــ اندريه هابوتارن (١٨٩٢ ــ ١٩٧٧) André Hebuterne

أوفد عام ١٩٣٠ وبقي حتى عام ١٩٣٤ حيث اقام في وهران صارفاً معظم وقته في زيارة المناطق الصحراوية. نال جائزة على لوحته « مغربية من وهران » Mauresque d'Oran.

ـــ البير برابو (١٨٩٤ ــ ١٩٦٤) Albert Brabo

أوفد عام ١٩٣٢؛ نال جائزة افريقيا الشمالية ثم جائزة المعرض السنوي في باريس عام ١٩٣٧.

ـــ اندريه هامبورغ (١٩٠٩ ــ ١٩٨٠) André Hambourg

أوفد عام ١٩٣٣ وبقي عشر سنوات في الجزائر والمغرب. كما زار فلسطين وعُرف برسّام الجماهير والمشاهد الصاخبة في اسواق المغرب والقدس. وقد أقيمت له معارض كثيرة في باريس والجزائر ووهران والدار البيضاء والرباط. من لوحاته : « حائط القدس » Le mur de Jérusalem، « امرأة من فاس » Une femme de Fès.

ـــ روجيه نيفال (١٨٩٩ ــ ١٩٦٣) Roger Charles Nivelt

أوفد عام ١٩٣٤، وكُلّف بمواكبة الحملة الثانية على الهغّار عام ١٩٣٥. من لوحاته : « نساء من الهغّار » Femmes du Hoggar، « امرأة من بني أونيف » Femme de Beni-Ounif.

ويمكن أن نذكر أيضاً عدداً كبيراً من الموفدين وإحدى اللوحات التي أهّلتهم لنيل إحدى الجوائز الفنية : مكسيم نواريه Maxime Noiré (خليج الجزائر La baie d'Alger)، اتيان شوفالييه Etienne Chevalier (شاطئ سيدي فرّوخ La plage de Sidi-Ferruch)، لويس انطوني Louis Antoni (فارس في الوادي Cavalier dans l'oued)، موريس بوفيول Maurice Bouviolle (غرفة اولاد نائل Une chambre d'Ouled-Nail)، هنري شوفالييه Henri Chevalier (ساحة الحكومة في الجزائر La place du Gouvernement, Alger)، أوجين ديهاي Eugène Deshayes (بستان في الجزائر Jardin d'Alger)، لويس فرناز Louis Fernez (مرفأ الجزائر Port d'Alger)، أوغوست فرّاندو Auguste Ferrando (مشهد لوهران Une vue d'Oran)، بيار فرالون Pierre Frailong (زيارة قبّة الولّي Un jour de visite au marabout أدوار هرزيغ Edouard Herzig (مدفن القطّار Cimetière d'El-Kettar)، جورج لينو Georges Lino (مقهى مغربي في غرداية Un café maure à Ghardaia)، لوسيان مانسيو Lucien Mainssieux (مسجد الأغواط La mosquée de Laghouat)، بول نيكولاي Paul Nicolaï (مشهد للجزائر Vue d'Alger)، الكسندر ريغوتار Alexandre Rigotard (مسجد الجديد Mosquée El-Djedid)، جوزف سانتاس Joseph Sintès (سطوح الجزائر Terrasses d'Alger).

وكان لفيلا عبد اللطيف بلا شك دور مميّز في تعريف الفنانين الفرنسيين بالشرق، وهذا ما أغنى المعارض السنوية في مطلع هذا القرن[٢]. الا ان هذه المجموعة عجزت عن ان تشكّل تياراً فاعلاً في عالم الرسم. فقد بقي هؤلاء الرسّامون شبه هامشيين لأن الفنون اتخذت مساراً تنظيمياً عبر تجمع الفنانين في مدارس ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر. فمن الرمزية الى الانطباعية الى الوحشية الى السوريالية وغيرها من المدارس، كاد الشرق أن يكون هامشياً لولا تأثر بعض الرسّامين المعروفين به أمثال هنري ماتيس الذي أعطاه بريقاً جديداً.

---

٢ ــ من أجل الاطّلاع على نتاج بعض الرسّامين الذين درسوا في الفيلا، انظر كتاب باروكان :

– BARRUCAND, V.: L'Algérie et les peintres orientalistes, Grenoble 1930

ثالثاً : هنري ماتيس (١٨٦٩ ــ ١٩٥٤) Henri Matisse

لم يكن ماتيس من الفنانين الذين ظهرت موهبتهم في سن مبكرة، إذ كان من المفترض ان يتابع عمل والده في التجارة بشكل طبيعي لولا حماسه للوّن والنور الذي راح يتبلور ببطء الى ان اصبح من أشهر الرسّامين في النصف الأول من هذا القرن.

وُلد ماتيس في ٣١ كانون الأول من عام ١٨٦٩ في كاتو كامبريزي Cateau-Cambrésis وبدأ دراسة الحقوق في باريس حين أجبره المرض على ملازمة الفراش عام ١٨٩٠، فأهدت اليه والدته علبة تلوين كانت كافية لاكتشاف موهبته. بعدها تسجّل عام ١٨٩١ في أكاديمية جوليان للفنون، ثم انتسب الى مدرسة الفنون التزيينية حيث تعرف الى البير ماركيه Marquet الذي اصبح صديقه الحميم. وحين قُبلا سوية في مدرسة الفنون الجميلة تابعا الدراسة في محترف الرسّام الرمزي غوستاف مورو Moreau حتى عام ١٨٩٣. وقد تأثر ماتيس في البدء بالانطباعية التي كانت سائدة في تلك الحقبة، وخاصة بكميل بيسارّو. وهكذا صُنّفت لوحاته الأولى التي عرضها كلوحات انطباعية: « بذخ، هدوء، ولذة » (١٩٠٤) Luxe, calme et volupté، « داخل منزل في كوليور » (١٩٠٥) Intérieur de Collioure.

وكان ماتيس قد شعر بجاذبية كبيرة نحوِ الألوان والأضواء التي رآها اثناء إقامة قصيرة في جزيرة كورسيكا عام ١٨٩٥، الا ان اتجاهه في الرسم لن يتبدل قبل ان تسنح له الفرصة بزيارة الشرق. وهذا ما حصل فعلاً في ايار عام ١٩٠٦ حين زار الجزائر لمدة اسبوعين فقط، حيث اكتشف واحة بسكرة في جنوب الجزائر. ولكنه لم يرسم أي مشهد شرقي متذرّعاً بأنه يجب الإقامة سنوات في الشرق لفهم روحيته وألوانه. وما أن عاد إلى باريس حتى رسم أولى لوحاته الشرقية بعنوان : « عري أزرق، ذكرى من بسكرة » (١٩٠٦) Nu bleu (souvenir de Biskra). والملاحظ أن ماتيس لم يناقض قوله، إذ إن المرأة العارية في اللوحة مستوحاة من لوحته « بذخ، هدوء ولذة » مع الفارق البسيط بأنها ممدّدة في اطار شرقي حيث نرى في العمق شجر النخيل. والذي يعطي اللوحة قيمتها هو رسم المرأة الملقية بكل ثقلها على الأرض وليس الإطار الشرقي.

وهكذا نرى ماتيس يحاذر الخوض في موضوعات شرقية لأن إقامته في الجزائر كانت قصيرة جداً. ولكن رسّامنا جلب معه من بسكرة بعض الأقمشة المنسوجة والخزفيات التي ستؤثر في فنه اكثر من الزيارة بحد ذاتها.

أ ــ الفن الإسلامي والموضوعات الشرقية

ان تأثر ماتيس بالشرق لم يكن وليد رحلته الى المغرب عام ١٩٠٦، لأن شغفه بالفن العربي بدا واضحاً إثر زيارته لمعارض الفن الاسلامي التي اقيمت في باريس عام ١٨٩٣ و ١٨٩٤ وخاصة عام ١٩٠٣، إذ اعترف بأن هذا المعرض كان درساً عميقاً له علّمه « النقاوة والانسجام ». من هنا بدا الرقش العربي واضحاً في معظم رسومه وخاصة في لوحته « السجّادات الحمراء » (١٩٠٦) Les tapis rouges، حيث راح الفن التزييني يغلب على الرسم. أما اللوحة الأولى ذات الموضوع الشرقي والألوان الشرقية فكانت: « الجزائرية » (١٩٠٩) L'Algérienne

ومع اكتشافه للرقش العربي سافر ماتيس لحضور معرض الفن الإسلامي في ميونيخ عام ١٩١٢ فازداد تعلقاً بالشرق. ثم زار المغرب في السنة نفسها وعاد الى طنجة في السنة التالية : « إن رحلاتي الى المغرب أسهمت في تحوّل كان يحتاج اليه فني، إذ عاودتُ الاتصال بالطبيعة بصورة اوثق، وهذا ما لم تستطع إنجازه ــ ورغم حيويتها ــ نظرية ضيقة مثل الوحشية ».

وتعود الى تلك الحقبة التي كان يشعر فيها ماتيس بأن فنه يعاني بعض الركود، لوحتان شرقيتان رسمهما في طنجة : « زُهرة على الشرفة » (١٩١٢) Zorah sur la terrasse، و « باب القصبة » (١٩١٢) La porte de la Casbah. فلوحة « زُهرة » تذكرنا بأجواء قريبة من لوحة دولاكروا « نساء من الجزائر ». ولكن فيما يصوّر دولاكروا عالم خدر النساء المقفل مع كل ما يحتوي من حلى وجواهر، يصوّر ماتيس مشهده على شرفة منزل في عالم ينعم بالهواء الطلق، من دون إبراز للبذخ. وقد استخدم ماتيس الواناً ناعمة تتناغم وتتجانس. فالأخضر والأزرق والوردي ألوان مخفّفة بحيث تكوّن جواً يوحي بالاستقرار والهناء. أما « باب القصبة » فهي لوحة من نوع آخر، استخدم

فيها ماتيس نفس الألوان مبرزاً تنافرها الجميل. فمدخل البناء الشرقي الأزرق يمتزج بزرقة السماء، ولكنه يكتسب حيويته في تنافره مع اللون الزهري الذي يغطي الأرض بشكل كثيف؛ فيما نرى في العمق اخضراراً زاهياً تتوّجه بعض الأزاهير الوردية اللون.

ولكن تأثر ماتيس بالشرق لم يشدّه نحو الألوان الزاهيّة، بل بالعكس نراه لاحقاً يستعمل الألوان القاتمة، وربما كان ذلك بسبب الحرب العالمية الأولى التي فاجأته بعد عودته من المغرب. من هنا نرى اللون الأسود يلعب دوراً بارزاً في معظم لوحاته في تلك الحقبة، خاصة في لوحته الشهيرة « المغاربة » (١٩١٦) Les Marocains، التي تسيطر عليها الألوان القاتمة، والتي توزّعت على ثلاثة مشاهد : في الأول نرى شرفة تذكرنا بِ « باب القصبة »، ثم مجموعة من المؤمنين تؤدي الصلاة وهي منحنية الى الأرض، وعلى اليمين إمام يجثو أمام مسجد ذي لون قرمزي باهت. ولكن أياً من الوجوه لا يبرز لأن الأشخاص جميعاً رُسموا من الخلف.

وفي هذا الجو القاتم يعتبر ماتيس بأن إقامته القصيرة في المغرب كانت حقبة من السعادة : « لقد تبيّن لي بأن الملجأ الوحيد هو هذه الذكرى الصارخة التي لا أزال احفظها عن المغرب ». وهذا ما يبدو واضحاً في لوحته « المغاربة » التي ـــ ورغم الوانها القاتمة ـــ تعبّر عن سعادة واستقرار نفسيين من خلال هذا التجمع البشري الذي يؤدي الصلاة بكل إيمان وتقوى.

وتأتي معظم لوحات ماتيس المستوحاة من الشرق لتعبّر عن صفاء وبساطة وتجريد يقارب الروحانية.[٣]

ورغم ابتعاده عن الموضوعات الشرقية، فإن الألوان والزركشة لا يمكن الّا ان تذكرنا بتأثره

---

٣ ـــ ان معظم اللوحات التي تعود الى الفترة المغربية توجد في متاحف روسيا. والسبب في ذلك يعود الى التعاون الذي قام بين ماتيس واثنين من هواة اقتناء الاعمال الفنية بموسكو وهما شوكين وموروزوف. وقد افتُتح في مطلع تشرين الأول ١٩٩٠ في متحف بوشكين للفن التشكيلي بموسكو معرض « ماتيس في المغرب » وشارك في ترتيب وتهيئة هذا المعرض أربعة متاحف كبرى في العالم هي : الكاليري الوطني بواشنطن، ومتحف الفن الحديث في نيويورك ومتحف الأرميتاج (لينينغراد) ومتحف بوشكين.

بالزخرفة العربية، كما في لوحته « الطاولة السوداء » (١٩١٩) La table noire، التي اتبعها بمجموعة من « الجواري »: « الجارية ذات السروال الأحمر » (١٩٢٤) L'odalisque au pantalon rouge، « جاريات يلعبن الضامة » (١٩٢٨) Odalisques jouant aux dames، « جارية في تنورة الصوف الشفّاف » (١٩٢٩) Odalisque à la jupe de tulle، والتي أعلن فيها تأثره بالشرق بشكل واضح، بما في ذلك الألوان الزاهية التي عادت الى الظهور تدريجياً، كما يذكر هو نفسه : « تأملوا جيداً هذه الجواري : فأنوار الشمس تسطع بكل بهائها، تاركة مسحتها على الألوان والأشكال. فكل هذه الزينة الشرقية وأبّهة الستائر والسجاد والأزياء المزركشة، وشهوانية الأجساد المسترخية، وهذه النظرة المتلهفة للذّة؛ كل هذا الاسترخاء الذي يفوح بالبذخ والذي يزيد من حدته الرقش العربي واللون الزاهي ... كل ذلك يجب الّا يخدعنا. ففي هذا الجو من الاسترخاء الوهِن، وتحت هذه الأنوار التي تغطي الأشياء والكائنات، لا بد من توتر خفي، وهو توتر فني بالدرجة الأولى، يأتي من علاقة كل هذه العناصر ببعضها بعضاً ... »[٤]

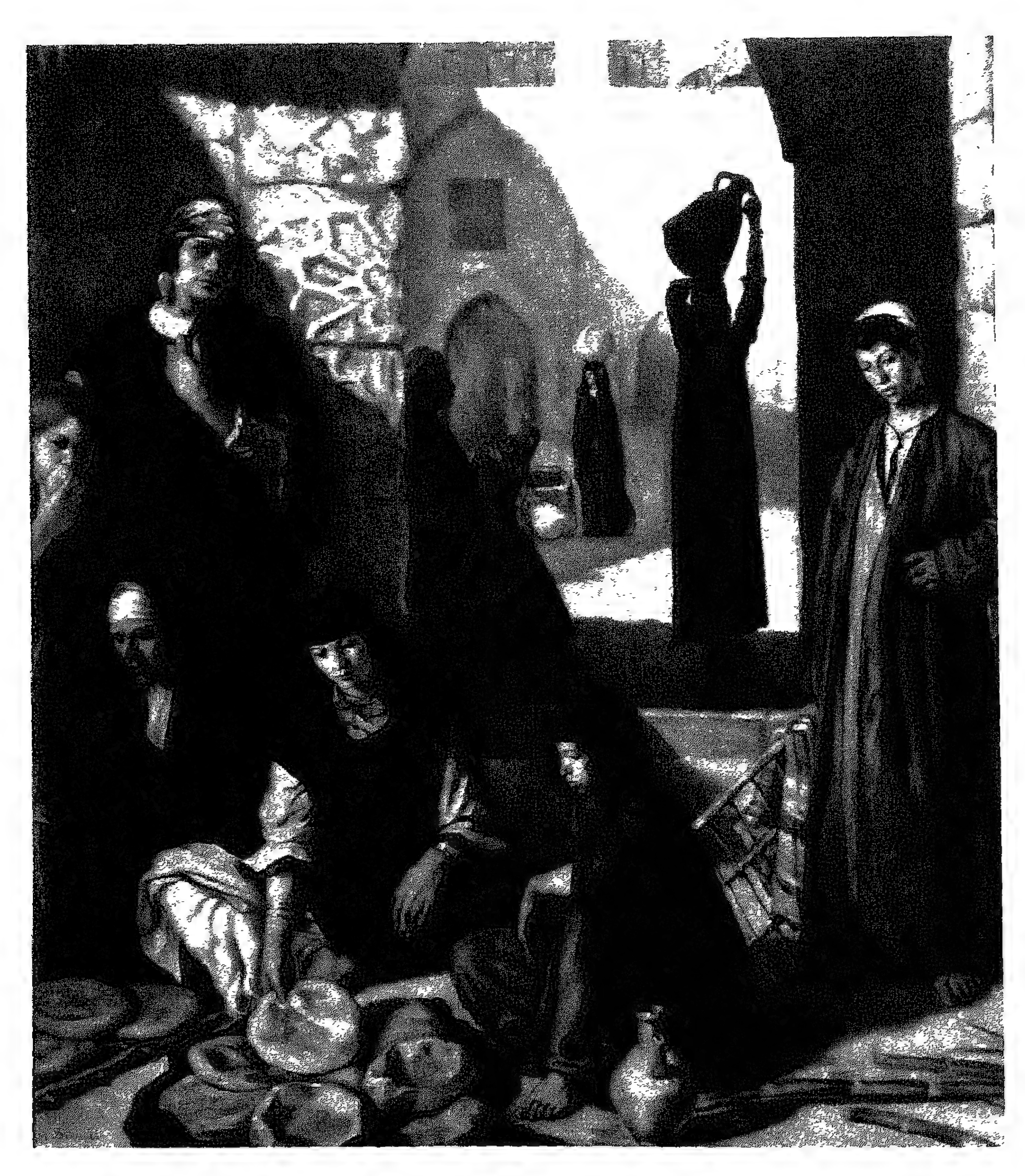
وقد ظلت الزخرفة العربية واضحة في فن ماتيس حتى نهاية حياته. وإذا ما استعرضنا نتاجه، فلا بد أن تسترعي انتباهنا اللوحات التي تبرز الأقمشة المنسوجة والسجاد المزركش مثل الذي استقدمه معه من المغرب، كما يلفتنا تأثره بالرقش العربي الذي رآه في معارض الفن الأسلامي في باريس وميونيخ.

لقد أسهم ماتيس ـــ وإن لم يصنّف نفسه رسّاماً استشراقياً ـــ في إعادة الحيوية الى الرسم الاستشراقي في مطلع القرن العشرين. فالتزيينات العربية التي نراها بوضوح في خلفية لوحاته ذكّرت برشاقة الرقش العربي، كما أن الأشكال التي طبعت لوحاته أعادت الى الأذهان بساطة التجريد التي هي من سمات الفن العربي. وقد اثبت الاستشراق الفني بأنه قادر على التجدد والابتعاد عن الابتذال والسهولة.

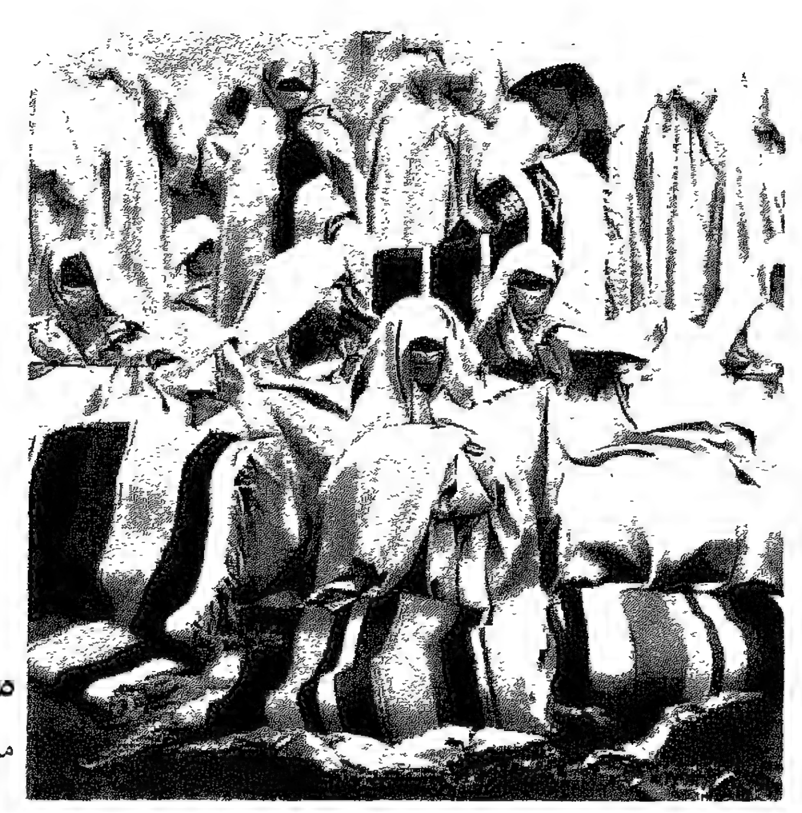
---

٤ ـــ انظر كتاب شنايدر عن ماتيس

– SCHNEIDER, Pierre: Matisse, Pairs 1984, P. 39



٤٤ ــ اميل برنار: تجار القاهرة (١٩٠٠).



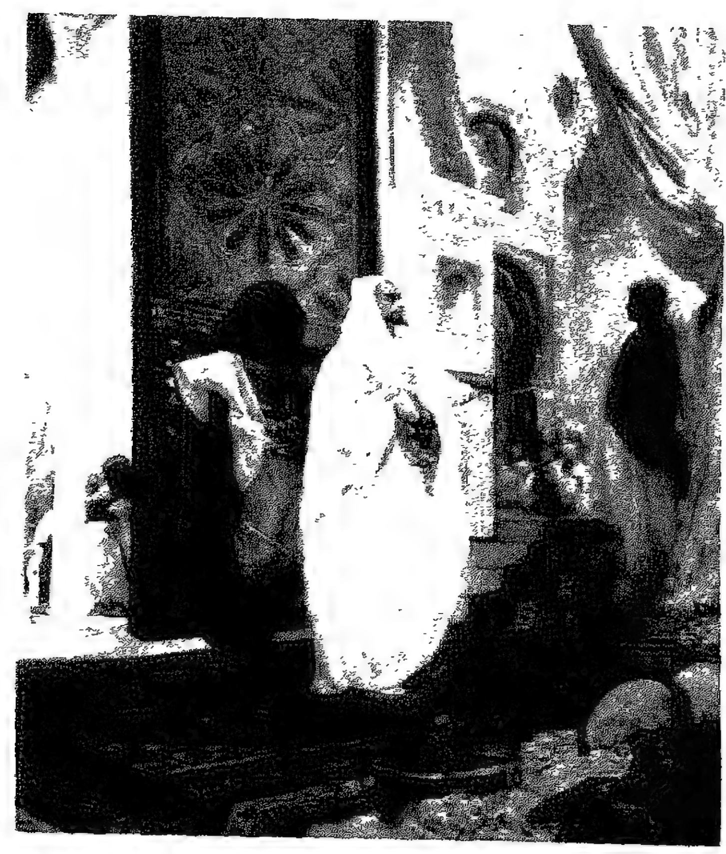
٤٥ ـــ برنار بوتيه دو مونفيل: سوق في مراكش (١٩١٩)



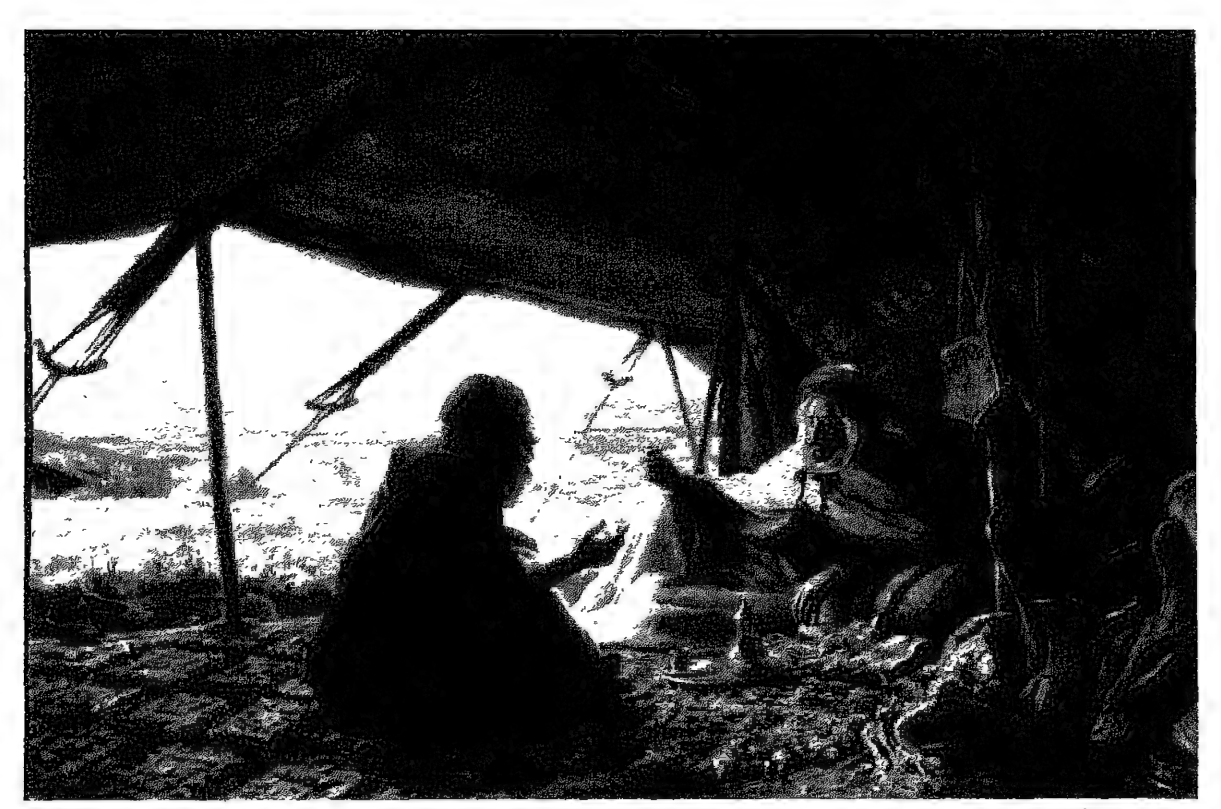
٤٦ ـــ ماري ـــ كير تونوار: امرأة من بسكرة



٤٧ ــ الفرد شاتو: المولى خارجا من المسجد



٤٨ ــ جورج كليران:
الدخول الى خدر النساء (١٨٧٠).



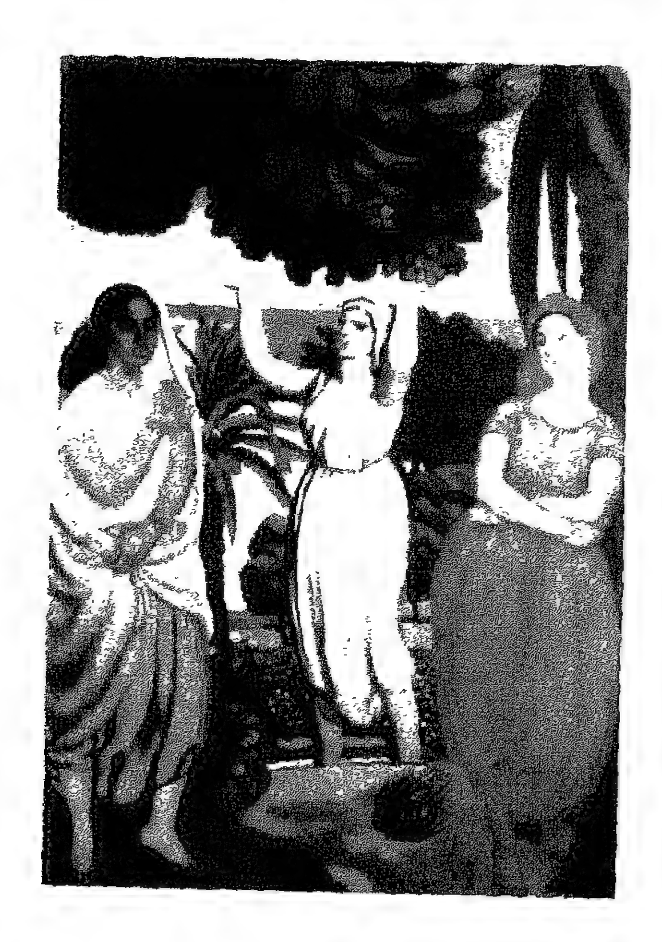
٤٩ ـ أوجين جيرارديه: جرائريون يرتشفون القهوة تحت الخيمة.



٥٠ ـ اندريه سوريدا: عيد مغربي.



٥١ ـ ليون كارّيه: الف ليلة وليلة: « واقتادني الى خيمته ذات الألوان الجميلة » (١٩٢٦)



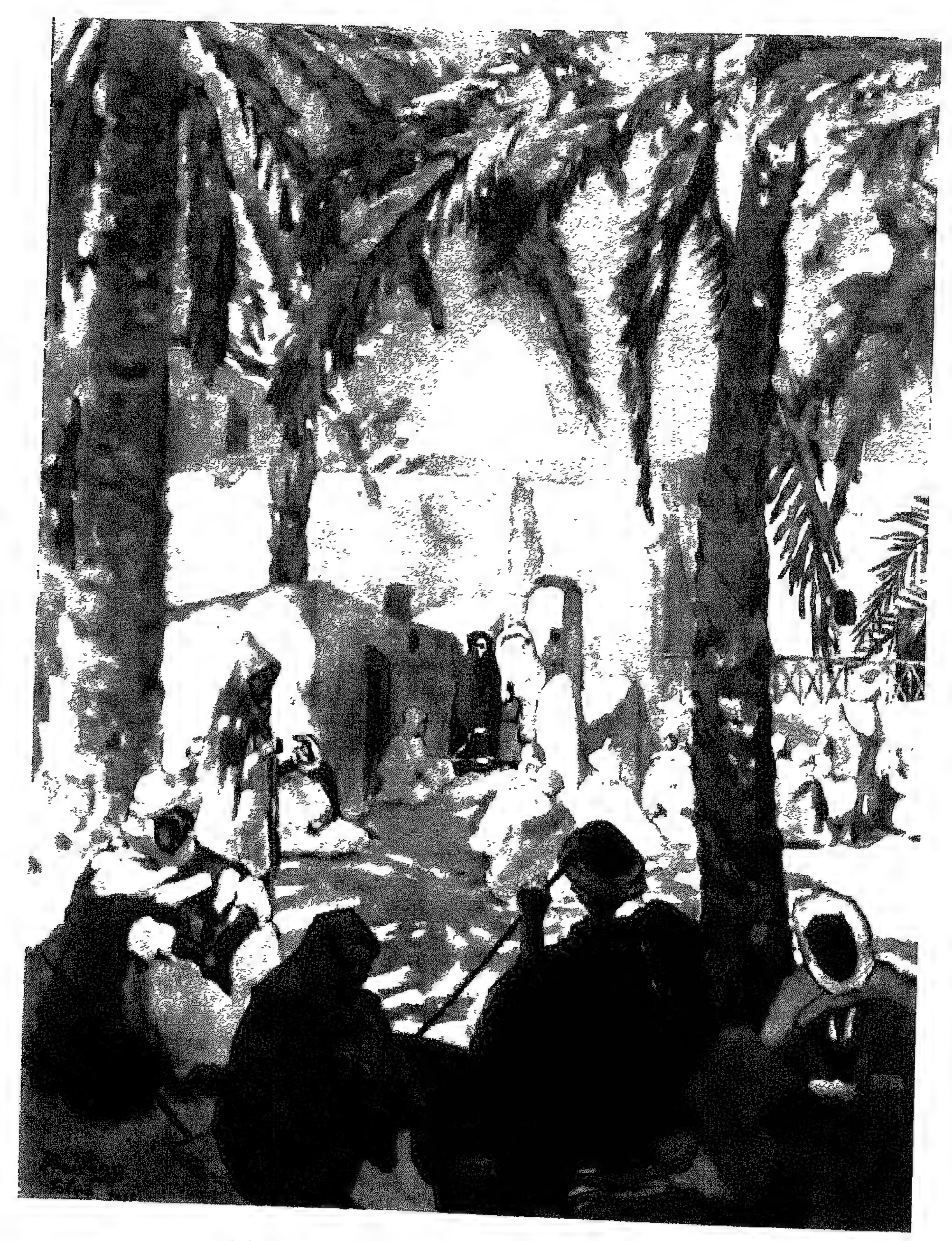
٥٢ ـ ماريوس دو بوزون: ثلاث جزائريات (١٩٢٧).



٥٣ ــ موريس بوفيول: غرفة اولاد نائل (١٩٢٥)



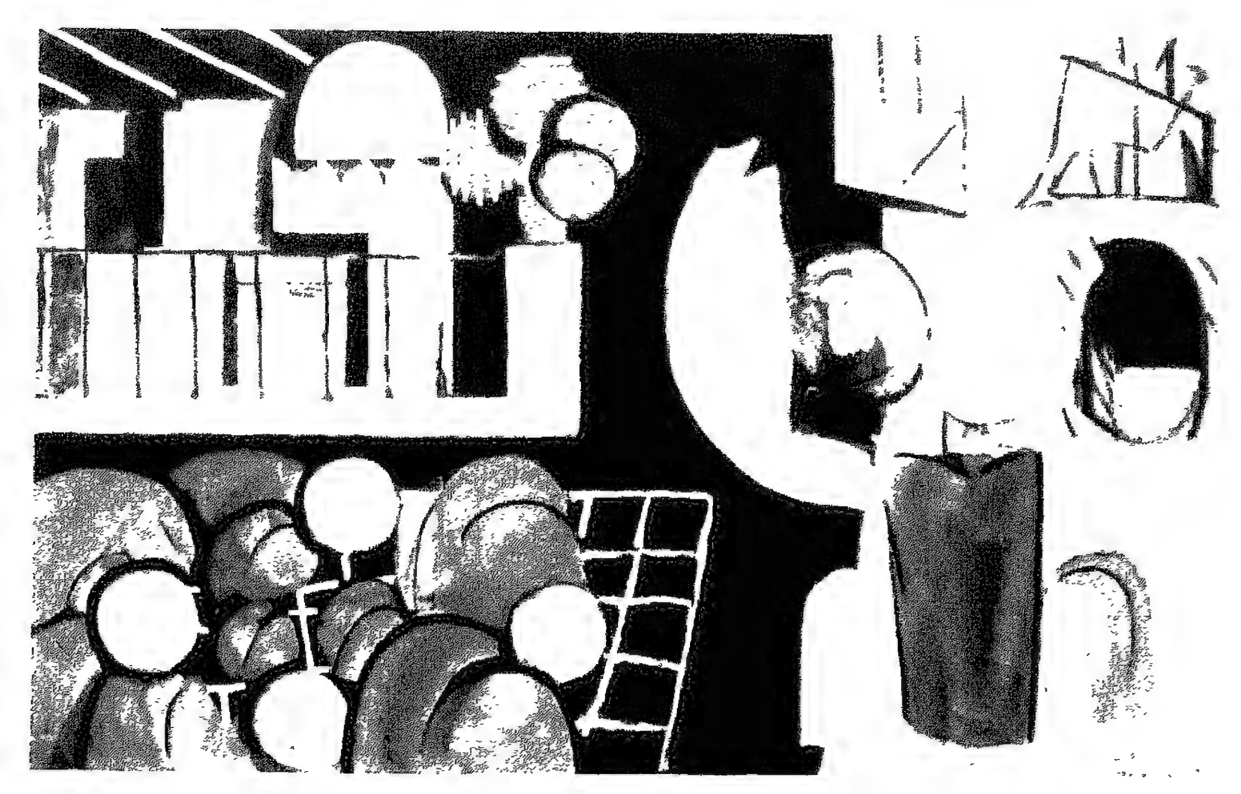
٥٤ ــ جورج لينو: مقهى مغربي (١٩٢٦).



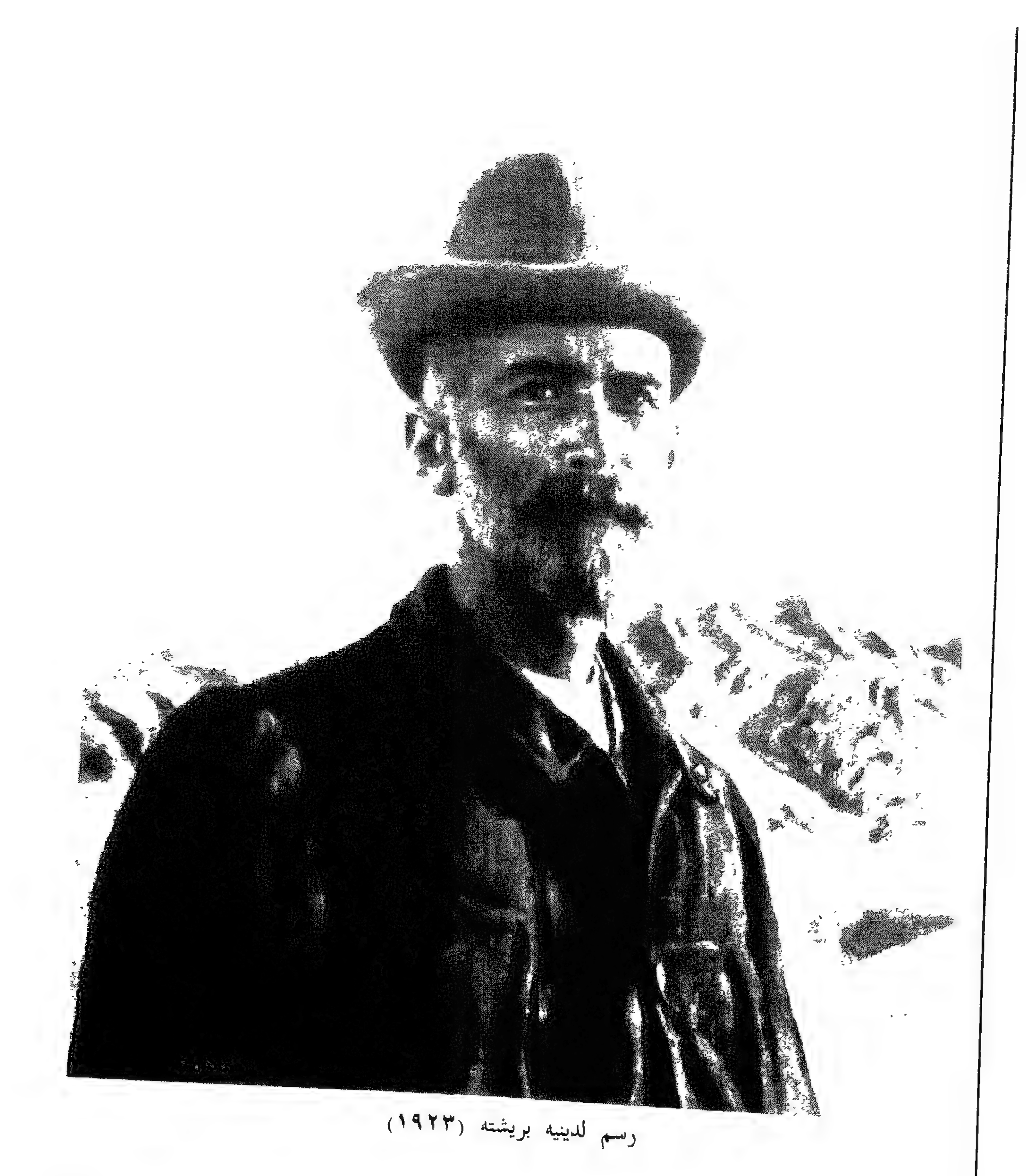
٥٥ ــ بيار فريلون: زيارة مزار الولي (١٩٢٧)



٥٦ ــ هنري ماتيس: الجزائرية (١٩٠٩).



٥٧ ــ هنري ماتيس: المغاربة (١٩١٦).



رسم لدينيه بريشته (١٩٢٣)

الفصل العاشر

بين الاستشراق والإسلام: اتيان دينيه (١٨٦١ــ ١٩٢٩)
Etienne Dinet

يحتل أتيان دينيه موقعاً هاماً في تاريخ الاستشراق. فلقد واكب في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أكثر من تيار فني : الواقعية، الرمزية والانطباعية، وكان على صلة وثيقة بمعظم الفنانين في تلك الحقبة وشارك في معرض الانطباعيين عام ١٨٨٨ قبل أن يعتمد الرسم الواقعي في تصوير الحياة اليومية في الجزائر. أما انتماؤه الى التيار الاستشراقي فكان ايضاً متميّزاً. فحين تعرّف الى الشرق وهو في الثالثة والعشرين من عمره، راح يقيم ستة أشهر سنوياً في جنوب الجزائر، ليعود الى محترفه في باريس ويقضي الفترة المتبقية من السنة يصوّر انطباعاته الشرقية. وقد وقع خياره في النهاية على الإقامة الدائمة في قرية بو سعادة في جنوب الجزائر (١٩٠٤)، حيث تعلّم اللغة العربية وعاش الحياة الشرقية بتفاصيلها اليومية، وشدّته روابط صداقة وثيقة بسليمان بن ابراهيم با عامر؛ كما تأثر بالديانة الإسلامية، فاعتنق الإسلام عام ١٩١٣ وقام بفروض الحج الى مكة المكرّمة، عاملاً طيلة حياته على تقارب فعلي بين فرنسا والمسلمين الذي اعتبرهم من اكثر الأصدقاء الأوفياء لفرنسا.

أولاً : البداية الفنية

وُلد اتيان دينيه في باريس في ٢٨ آذار عام ١٨٦١ حيث اتم دراسته الثانوية في الليسيه هنري الرابع وأمضى خدمته العسكرية في منطقة النورماندي. وحين عودته عام ١٨٨٠ الى باريس كان عليه أن يواجه ضغوطاً عائلية تطالبه بدراسة الحقوق، فيما هو، ومنذ سنوات دراسته الأولى، كان يعشق الفن. وقد رجحت كفته ودرس من ١٨٨١ الى ١٨٨٥ في أكاديمية الفنون الجميلة حيث تأثر بالانطباعية والرسم في الهواء الطلق ولعبة الضوء، وهذا ما يبدو جلياً في اللوحة الأولى التي عرضها عام ١٨٨٢ « الأم كلوتيلد » La mère Clotilde، وفي اللوحة الثانية « مشهد لصخرة الساموا » Vue du rocher de Samois، عام ١٨٨٣.

لم يُظهر دينيه أي شغف بالشرق في بداية حياته الفنية. وفي عام ١٨٨٤ شاءت المصادفة أن يعرض عليه صديقه لوسيان سيمون السفر الى الجزائر برفقة أخ هذا الأخير وهو عالم حشرات كان

يفتش عن حشرة غريبة في عمق الصحراء. ودامت الرحلة شهراً واحداً كان كافياً ليكتشف الفنان أنوار الصحراء وجمال الواحات. وإثر عودته كانت تنتظره منحة سفر نالها كجائزة على إحدى اللوحات، فلم يتردد في اختيار الاتجاه لأن الشرق كان يناديه.

ثانياً : اكتشاف الشرق

كانت رحلة ١٨٨٥ حافلة بالاكتشافات. فقد أقام في الأغواط وتعرّف الى قرية بو سعادة التي سيقع عليها خياره لاحقاً للإقامة الدائمة. لقد ملأ دينيه دفاتره بالرسوم الأولية والمخططات، فرسم الأولاد والنساء ومشاهد من الحياة اليومية. وفي تلك السنة لاقت لوحته « سطوح الأغواط » Les terrasses de Laghouat التي اعتمد فيها على الألوان البرّاقة، نجاحاً في المعرض السنوي.

بعد هذه الرحلة اصبح دينيه ضيف سليمان بن ابراهيم سنوياً في بو سعادة حيث كان يمضي فصل الصيف ليعود بعده الى باريس ينفّذ رسومه الشرقية. وسليمان كان رجلاً متديناً، مثقفاً ومنفتحاً وقد استضافه دينيه في باريس عام ١٨٨٩. وابتداءً من عام ١٨٩٥ اقتصر فن رسّامنا على الموضوعات المستوحاة من الشرق، وراح يشارك في كل التظاهرات الاستشراقية، من معارض ومحاضرات واحتفالات الخ. كما أنه قام بدور بارز في تأسيس جميعة الرسّامين الفرنسيين الاستشراقيين عام ١٨٩٣. في الوقت نفسه تسجّل في مدرسة اللغات الشرقية ليتعلّم العربية ويتمكن من التعمّق في التراث العربي الذي استهواه غناه.

أ ــ دينيه والتراث العربي

مع اتقانه للّغة العربية وتعرّفه الى الحياة العربية أحسّ دينيه بتعلقه بالتراث العربي، فعرض على صديقه سليمان نشر بعض روائع التراث وتزويقها بالرسوم. وهكذا نشر ملحمة « عنتر » Antar عام ١٨٩٨ بترجمة فرنسية وزيّنها بمئة واثنان وثلاثين رسماً استوحاها من الحياة الصحراوية: قطعان الغنم والابل، الأطناب، مشاهد للحب العنيف الخ. وقد لاقت هذه القصيدة الملحمية رواجاً في

فرنسا، فاستوحى منها دينيه لوحته الشهيرة : « انتقام اولاد عنتر » (١٨٩٨) La vengeance des fils d'Antar، وفيها نرى قبيلة عنتر تغزو إحدى القرى التي آوت قاتل عنتر بسهم مسموم.

ومع نجاح هذه التجربة نشر دينيه وسليمان عام ١٩٠٢ كتاب « ربيع القلوب » Le printemps des cœurs، وهو عبارة عن ثلاث خرافات صحراوية جمعها سليمان وترجمها دينيه وزيّنها بالرسوم. وقد رأى النقّاد بأن دينيه ربما تخيّل نفسه في صورة الأخضر بطل الأسطورة الأولى، الذي يلاحق النساء وهن تستحممن في الينابيع ومجاري المياه. وكذلك أوحى له هذا الكتاب بأحلى رسومه التي تُظهر النساء في مشاهد مثيرة.

في عام ١٩٠٤ قرّر دينيه الإقامة الدائمة في قرية بو سعادة القابعة في عمق الصحراء، وهناك تعمّق بدراسة العربية على يد طالب أحمد الصغير الذي كان يلقبه « بابا أحمد »، فراح يحقق رغبته في تصوير الحياة الصحراوية كتابة ورسماً، وأصدر عام ١٩٠٨ كتاب « أوهام أو مشاهد من الحياة العربية » Mirages ou tableaux de la vie arabe، حيث أعطى عن الصحراء أجمل الانطباعات.

في تلك الحقبة أنهى كتابه « خضرة راقصة اولاد نائل » (١٩٠٩) Khadra, danseuse ouled Naïl الذي لم يصدر الّا عام ١٩٢٦. ثم أتبعه بكتاب « الصحراء » (١٩١١) Le désert. وفي هذه الكتب نرى دينيه يصف ويرسم الصحراء بدءاً بأبو سعادة مروراً بغريرة وورقلة وصولاً الى بسكرة. إنه تصوير دقيق للحياة البدوية التي لم تعصف بها المدنية بعد. وترتبط بهذه الجغرافيا الصحراوية وجوه وأجساد فتيات في مقتبل العمر هنّ اقرب الى الجنّ منهنّ الى البشر.

وقصة « خضرة » تواكب حقبة استفحال أمر الاستعمار الفرنسي في الجزائر في مطلع هذا القرن، حيث يصوّر الكاتبان بالقلم والريشة راقصات تتنافسن لكسب ودّ السّياح الفرنسيين الذين يتوافدون الى بو سعادة وبسكرة لإشباع رغباتهم. إنها قصة تحمل مسحة من الكآبة، خاصة في النهاية حيث تقع خضرة وحبيبها البدوي بن علي في كمين، فيساقان أمام محكمة عسكرية، ولكن الحرّاس يجدون في الطريق سبباً واهياً ليقتلوا الحبيب، فيما تودع الحبيبة في السجن حيث تصاب بمسّ من الجنون لتصبح بعدها عجوزاً متسوّلة في الساحات الغامة والأزقة. إنه يبرز مشاعر العنف

والقلق والترقب والخيانة، وهذا ما يبدو واضحاً في إحدى لوحاته : « الزوجة المهجورة » La femme abandonnée .

أما قصة « الصحراء » فليست سوى مغامرات يعيشها بدوي يُدعى الحاج شعيب المغربي الذي يتحوّل في النهاية الى حكواتي؛ وقد لاقى هذا الكتاب نجاحاً لافتاً.

ب ـــ دينيه والإسلام

عشية الحرب العالمية الأولى أحسّ دينيه بأن من واجبه إعلان التزاماته السياسية والدينية والعمل على انتصار روح السلم. فأعلن رسمياً اعتناقه الديانة الإسلامية عام ١٩١٣، فيما راح يضاعف المحاولات السياسية لدى الحكومة الفرنسية من أجل اتخاذ مواقف معتدلة تجاه المسلمين. في هذه الأثناء بدأ كتابة « حياة محمد » La vie de Mohammed الذي نُشر عام ١٩١٨. وفي الوقت نفسه بدأ بتدوين بعض الافكار التي ستتبلور عام ١٩٢١ في كتاب « الشرق كما يراه الغرب » L'Orient vu par l'Occident. وقد ساهم هذان الكتابان في توضيح بعض الأفكار الغربية المضلّلة فيما يخص النبي محمد والديانة الإسلامية. اعتمد دينيه في « حياة محمد » على كثير من المؤرخين العرب ـــ خاصة ابن هشام وإبن سعد، وقد أمضى ست سنوات في قراءة آثارهما ـــ وعلى معرفته العميقة بالحياة الصحراوية. كما كلّف رسّاماً شاباً يُدعى محمد راسم بتذويق الكتاب، الذي ركّز فيه على الصور والألوان، إذ يتحوّل الوصف الى لوحات فنية رائعة، وحيث يترك لنا عن الصحراء مقاطع تفوح بشاعرية أخّاذة. وفي هذا الكتاب، كما في الكتب الأخرى يعتبر دينيه الصحراء مكاناً للنقاء والصفاء والطهر، وهي توحي له بالتصوف، فيما رآها كثير من الرسّامين والرحّالة مكاناً يسبّب الإعياء والقلق والخوف.

وبقدر ما كان يتعمّق في الحياة الإسلامية كانت تراود دينيه أمنية غالية، الا وهي الحج الى مكة المكرّمة، لكي تكون هذه الزيارة تتويجاً لإيمانه العميق. وهذا ما حصل من ٢ نيسان الى ٢٧ حزيران عام ١٩٢٩ برفقة سليمان وزوجته. فمن مرسيليا توجهوا عبر قناة السويس الى جدة فالمدينة، حيث قضوا اسبوعاً في زيارة قبر الرسول الكريم. بعدها كانت الزيارة التاريخية لمكة

المكرمة حيث أتموا مراسم الحج ولبّوا دعوة الملك بن سعود؛ ثم كانت زيارة جبل عرفات حيث استمعوا الى خطبة الحج مع مئتي الف حاج. وانتهى الحج في اول حزيران حيث عادوا الى الجزائر عبر مرسيليا وبيروت ويافا والاسكندرية، واصبح يُعرف بعدها بالحاج ناصر الدين. كانت حصيلة هذه الزيارة كتاباً يعبق بالروحانية والصوفية « الحج الى بيت الله الحرام » **Le pèlerinage à la Maison Sacrée d'Allah** الذي طُبع عام ١٩٣٠. ينضح هذا الكتاب بشعور عارم بالإيمان والتقوى، وإحساس بالامتلاء والاستقرار النفسي، فلا وصف الا لبعض الأماكن المقدسة وأوقات الصلاة، خاصة صلاة المغرب، إذ إن نظرته ليست نظرة الكاتب أو الرسّام وإنما نظرة المؤمن. وقد عبّر عن هذا الاحساس في إحدى رسائله، وقبل وفاته بقليل : « يجب الّا يعتقد البعض بأني ذهبت الى الحج لكي استقي موضوعات لرسومي، لأني بهذا أكون قد خسرت مصداقيتي، وسيعتبرني المسلمون محتالاً تذرّعت بالاهتداء الى الإسلام لأرسم مكة وأفيد من ذلك ... ».

ج ــ دينيه والسياسة

عمل دينيه طيلة حياته من أجل تقارب فرنسي ــ جزائري، وقد عبّر عن أمنيته بقوله : « آمل الّا أموت قبل أن أرى وحدة القلوب بين الوطن الأم والجزائر ». ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى قام بزيارة فرنسا أكثر من مرة في ظروف بالغة الصعوبة، وقد اثلج فؤاده انضواء المسلمين الى جانب الجيش الفرنسي، وهذا ما أبرزه في أكثر من لوحة. ومع إقامته في الجزائر العاصمة عام ١٩٢٠ راح يكثف جهوده لدى السلطات الفرنسية من أجل اعطاء الجزائريين حقوقهم المشروعة. وكان يشعر بالأسى كون فرنسا لم تبادل الجزائريين نفس الأندفاع بعد ان قاتلوا الى جانبها. أما ألمه فكان كبيراً عند اندلاع حرب الريف عام ١٩٢٥. وقد شعر نسبياً بالارتياح عند انتهاء قضية عبد الكريم ورحيل حاكم الجزائر الفرنسي ليوتيه *Lyautey*، أي بانتقال الحكم من الادارة العسكرية الى الإدارة المدنية.

وفي كل نضالات دينيه غلب على تفكيره شعوره كمسلم وليس كفرنسي. من هنا كان همّه في زياراته الباريسية المطالبة ببناء مسجد في العاصمة الفرنسية، وكانت فرحته عارمة حين أنجز البناء كما عبّر عن ذلك في الخطاب الذي ألقاه يوم الأفتتاح في آب ١٩٢٦.

ظل دينيه يناضل بشراسة من أجل هذا التقارب حتى مماته في تشرين الثاني عام ١٩٢٩، حين قصد باريس لطباعة كتابه « الحج الى بيت الله الحرام ». وما لم يستطع تحقيقه في حياته، تحقق ربما جزئياً في مراسم دفنه، إذ تجمّع آلاف الفرنسيين والجزائريين لتشييع من عمل على الوفاق بين الشعبين. وقد أقيم له احتفال تأبيني في ٢٨ كانون الأول ١٩٢٩ في جامع باريس حضره ممثّلون رسميون عن الدولة الفرنسية، كما أقيم له احتفال مماثل في بو سعادة في ١٢ كانون الأول ١٩٣٠ حيث مشى الآلاف من مسكنه الى القبة التي بناها لتكون مثواه الأخير.

نصّ وصية دينيه

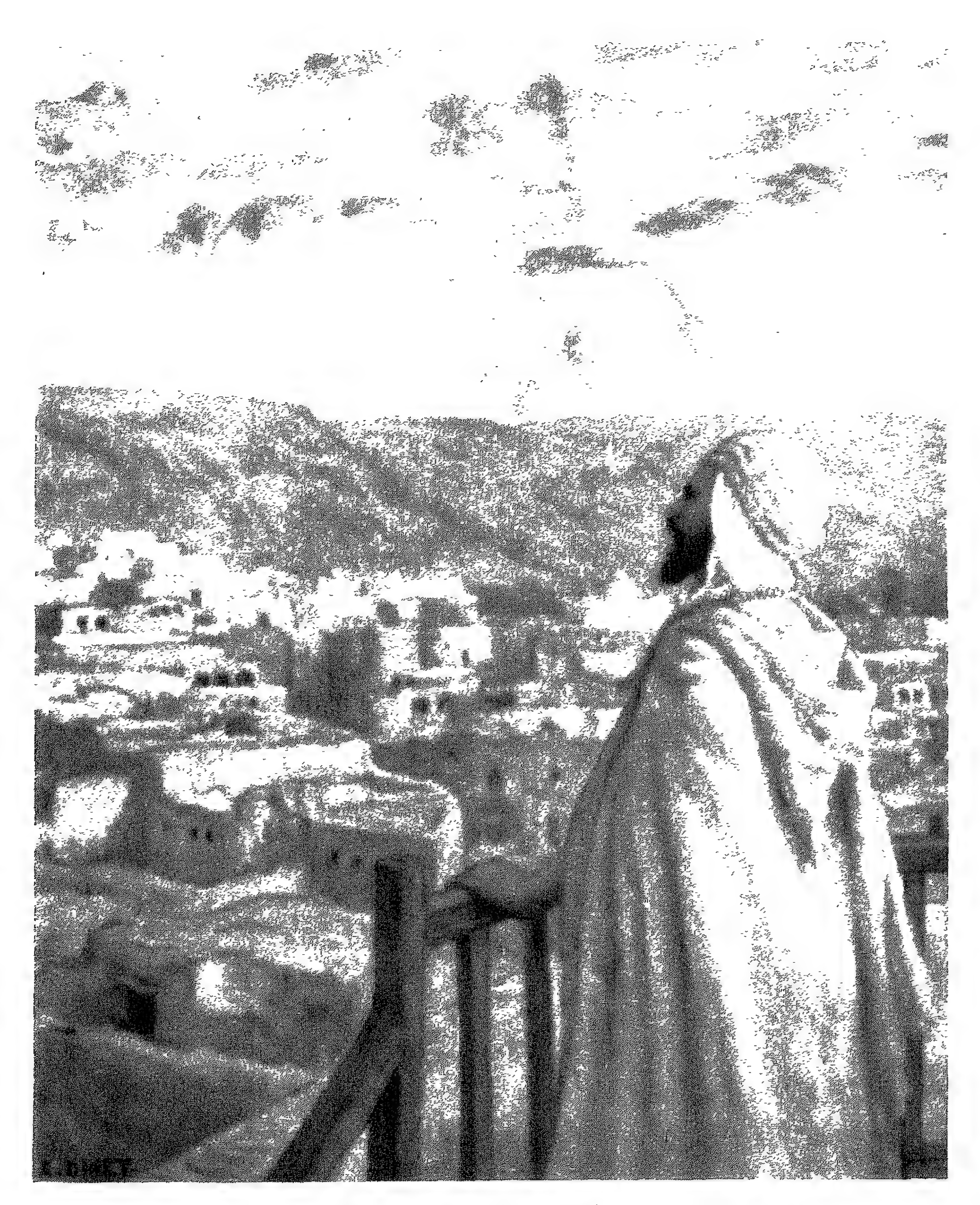
هذه هي رغباتي الأخيرة فيما يخصّ جنازتي. يجب أن تشيّع جنازتي طبقاً للتعاليم الإسلامية لأني اعتنقت الإسلام بكل أخلاص منذ عدة سنوات وكرّست كل منجزاتي ومجهوداتي لتمجيد الاسلام. يجب ان تدفن جثتي في المقبرة الإسلامية في مدينة بو سعادة التي أنجزتُ فيها القسم الأكبر من لوحاتي. إذا كانت وفاتي في بلاد أخرى فيجب ان تُعاد جثتي الى بو سعادة وتكون تكاليف النقل من تركتي. وإذا وافاني الأجل في باريس ولم يوجد أي مسلم لإقامة صلاة الجنازة فأن جنازتي يجب ان تكون مدنية فقط ريثما تشيّع جنازتي حسب التعاليم الإسلامية في بو سعادة.

إن هذا التصريح يلغي جميع القرارات التي ربما كنت قد اتخذتها في تاريخ سابق.

باريس ٥ ديسمبر ١٩١٣
أ ـــ دينيه فنان رسّام



٥٨ ـ اتيان دينيه: المسيرة.



٥٩ ــ اتيان دينيه: المؤذن ينادي المؤمنين للصلاة (١٩١٧).



٦٠ ـــ اتيان دينيه: إمام يترأس الصلاة (١٩٢٢).



٦١ ـــ اتيان دينيه: صياد الغزلان (١٩٠٢).



٦٢ ــ اتيان دينيه: فتاة من بو سعادة (١٨٩٤)



٦٣ ــ اتيان دينيه: فتيات تلعبن في غابة النخيل.



٦٤ ــ اتيان دينيه: عبد الغرام ونور العين (١٩٠٠).



٦٥ ــ اتيان دينيه: كاتب عجوز في الصحراء (١٩١٧).

ورغم اندفاعه وإخلاصه، فإن المواقف السياسية التي تبناها في نهاية حياته لم تكن مقبولة لا من الفريق الفرنسي ولا من الفريق الجزائري. فقد لاحظ في اواخر ايامه التصاعد المستمر لموجة العداء ضد الفرنسيين في الجزائر، كما حزّت في نفسه ردات الفعل الحقودة تجاهه من قبل الفرنسيين بعد اداء فريضة الحج، إذ أوعزت السلطات الفرنسية الى وسائل الاعلام بتجاهل هذا الحدث وإغفال نشاطاته.

من دون شك كان دينيه يشعر بالإجحاف اللاحق بالجزائريين ويطالب بالانصاف، ولكن صوته كان صرخة في واد ولم يكن له الفعالية، حتى أنه عانى من العزلة في آخر أيامه على الصعيدين السياسي والفني.

ثالثاً : الموضوعات الفنية

تجاوزت لوحات دينيه الاستشراقية الأربعمائة وتوزعت على موضوعات متعددة :

أ ـــ رسوم الأشخاص

رسم دينيه الوجوه التي أحبها في الجزائر، ففي معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٩٠٢ عرض لوحته « رسم سليمان بن ابراهيم » Portrait de Sliman Ben Ibrahim، ثم رسمه عام ١٩٠٨ بعد زيارته لباريس « سليمان بن ابراهيم في ساحة الكونكورد، Slimane Ben Ibrahim à la place de la Concorde؛ كما ترك لنا رسماً لابنه بالتبني « رسم مسعود بن هيداش » (١٩٢٠) Portrait de Messaoud Benhaïdeche، ورسماً لأستاذه أحمد الصغير « رسم أحمد الصغير المعروف بـ بابا أحمد » (١٨٩٣) Portrait de Ahmed Es Seghir dit «Baba Ahmed»، ثم أعاد رسمه عام ١٩٠٥ « رسم السيد أحمد الصغير » Portrait de Si Ahmed Es Seghir، وقد بدا في لحيته المرسلة يحمل السبحة بيده. وأكثر دينيه من رسم الوجوه العربية التي لم يذكر اسم أصحابها ولكنها كانت لأشخاص كان الرسّام على معرفة بهم : « وجه عربي » (١٩٠١) Tête d'Arabe وقد لاقت

استحساناً في معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٩٠٢ فاشترتها الدولة الفرنسية بمبلغ ١٢٠٠ فرنك؛ « رسم لجزائري » (١٩٠٨) Portrait d'un Algérien (ربما كان وجه محمد بن طيب زعيم بو سعادة)؛ « وجه عربي » (١٩١٤) Tête d'Arabe (ربما كان رسم سعد بو شارب من بو سعادة)؛ « العربي وحصانه » (١٩٠٣) L'Arabe et son cheval؛ « أخ وأخت » (١٩٠١) Frère et sœur، وقد عُرضت في معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٩٠٢؛ « الفلاح الصغير » Le petit Fellah، وقد عُرضت في معرض الفنانين الجزائريين والاستشراقيين عام ١٩١٢؛ « فتاة صغيرة من بو سعادة » (١٨٨٨) Petit fille de Bou-Saâda، وقد كُتب اسمها بالعربية : معيزة بنت رمضان؛ « صبية من بو سعادة » (١٨٩٢) Jeune fille de Bou-saâda (معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٨٩٣)؛ « عائشة فتاة من الأغواط » (١٨٩٧) Aïcha, jeune fille de Lahgouat؛ « فتاة تضع الحجاب » (١٩٠١) Fillette se voilant؛ « بدوية صغيرة » (١٨٩٥) Petite fille nomade، كتب اسمها بالعربية : خديجة وعُرضت في معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٨٩٦، « حالمة » (١٩٠٥) Rêveuse (معرض الرسّامين الاستشراقيين عام ١٩٠٦).

هذا بالإضافة الى عشرات الوجوه التي زيّنت كتبه المتعددة، كما نرى في « عنتر » و « ربيع القلوب » و « خضرة راقصة اولاد نائل ».

ب ــ مشاهد من الحياة اليومية

في إقامته الطويلة لم يدع دينيه مشهداً من الحياة اليومية الّا ورسمه، فأتت رسومه لتبرز نواحي متعددة من الحياة الشرقية. فمن رسم الساحات العامة التي تعج بالحركة : « ساحة في بو سعادة » (١٨٩٤) Une place à Bou-Saâda، الى الأطناب في البادية : « التخييم » (١٩١٤) Le campement، « بدو يجلسون قرب خيمة » (١٩٢٣) Nomades assis près d'une tente؛ الى القوافل : « القافلة » La caravane، « القطعان » (١٩١٤) Les troupeaux؛ الى الرياح الصحراوية: « ريح السموم » (١٩٠٩) Le simoun، « عاصفة رملية » (١٩٠٣) Tempête de sable؛ الى مشاهد الحزن : « حول ميت » (١٩٠١) Autour d'un mourant، « ألم » (١٨٩٦) Douleur،

« حزن » (١٩٠٤) Tristesse، « يوم الجمعة في المقبرة » (١٩٠٤) Le vendredi au cimetière؛ الى مشاكل المرأة : « الزوجة المهجورة » (١٩٢٢) La femme abandonnée، « المرأة المطلّقة » (١٩١٣) La femme répudiée، « نساء مسنّات » (١٩٠٧) Vieilles femmes؛ الى الاحتفالات : « يوم عيد » Jour de fête، « العيد العربي » (١٩٠٤) La fête arabe؛ الى كثير من المشاهد مثل : « القاضي » (١٩١٠) Le juge، « المدرسة القرآنية » (١٩١٣) Ecole coranique، « الحاوي » (١٨٨٩) La charmeur de vipères، « مجموعة مشاهدين في مقهى للراقصات » (١٩٠٥) Groupe de spectateurs dans un café de danseuses. دون أن ننسى المشاهد ذات الطابع العنفي، بدءاً بـ « النقاش » (١٩١٣) La discussion، ثم « العراك » (١٩٠٩) La dispute، « شجار ليلي في بو سعادة » (١٩١١) Dispute nocturne à Bou-Saâda، « مسنّ غيور يتهيأ لذبح زوجته » (١٩٠٢) Vieux jaloux s'apprêtant à égorger sa femme، وكذلك مشاهد الأسر : « الأسرى » (١٩٠٢) Les prisonniers؛ « الأسير » (١٩١١) Le prisonnier، وأخيراً مشاهد الصيد : « صيّاد يترقب بين الكثبان » Chasseur à l'affût dans les dunes، « صيّاد غزلان » (١٩٠٢) Chasseur de gazelles ... حتى يخيّل بأن رسوم دينيه تشكّل سجّلاً شاملاً لمختلف مظاهر الحياة الشرقية.

ج ــ الصبية والفتيات

يُكثر دينيه من رسم الفتيات في مقتبل العمر مركزاً على تصرفاتهنّ البريئة التي لا تخلو من الإغراء أحياناً. وهو يبرز أجسادهن نصف عاريات، ولكن دون أن يوحي ذلك بالشهوانية التي نراها في لوحات أنغر Ingres. ويركّز على ناحيتين : العاب واهتمامات الصبايا (١٣ ــ ١٥ سنة)، وأجسادهنّ وهنّ يستحممنّ. كما لفته العاب الصبية وما تحمل من عفوية وحب للحياة.

أ ـــ العاب الصبايا

وهي تتسم عادة بالأنوثة : « صبايا يسرّحن شعورهنّ ويكحّلن أعينهنّ » (١٩٠٣) Jeunes arabes se coiffant et se noircissant les yeux avec du Koheul، « صبايا يتبرّجن » Jeunes filles se maquillant، « رقصة الصبايا » (١٩٠٨) Danse de jeunes filles، « لهو في غابة النخيل » Jeux dans la palmeraie، « صبايا يرقصن ويغنين » (١٩٠٢) Jeunes filles dansant et chantant، « لعبة الكروتا » (١٩٠١) Le jeu de la Krouta، « صبايا يقفزن على الحبل » (١٩٠٤) Fillettes sautant à la corde، « صبايا يتأرجحن بين شجر النخيل » (١٨٩٩) Jeunes filles se balançant entre les palmiers، « صبايا يلهون بلعبة » Fillettes jouant avec une poupée، « صبايا يرقصن ويصفقن بأيديهن » Fillettes dansant et tapant des mains، « صبايا عائدات من الحفلة، في ضوء القمر » Jeunes filles revenant de la fête, clair de lune.

٢ ـــ أجساد الصبايا

وقد أبرز مفاتنهنّ التي تقارب مفاتن الجنّ، خاصة بالقرب من مجاري المياه حيث يذكّرن بمشاهد تصلح لألف ليلة وليلة: « فوق السطوح في ضوء القمر » (١٨٩٧) Sur les terrasses, clair de lune، « مستحمّة » Baigneuse، « مستحّمة في الواحة » (١٩٢٠) Baigneuse dans l'oasis، « استراحة المستحمّات » (١٩١٠) Le repos des baingeuses، « على حافة الوادي » (١٨٩٨) Au bord de l'oued، « مستحمّات يرقصن تحت ضوء القمر » Baigneuses dansant au clair de lune، « مستحمّات » (١٨٩٠) Baigneuses، « مستحمّة في غابة النخيل » (١٩١٢) Baigneuse dans la palmeraie، « مستحمّات في غابة النخيل تحت ضوء القمر » Baigneuses dans la palmeraie, clair de lune، « عراك المستحمّات » (١٩٠٩) La lutte des baigneuses، « هرب المستحمّات » (١٩٠٥) La fuite des baigneuses، « مستحمّات مفاجَآت » (١٩١٣) Baigneuses surprises، « الحمّام تحت الشلّال »(١٩٠٩) Le bain sous la cascade، « مستحمّة شابة بالقرب من نبع » Jeune baigneuse assise près d'une fontaine، « النبع » (١٩٢٨) La source، « صبايا يعصرن

غسيلهن » Fillettes essorant leur linge، « غاسلات في الوادي » (١٩١٠) Laveuses dans l'oued، « صبايا مستحمّات وغاسلات في وادي بو سعادة » (١٩١١) L'Oued bou-saâda, jeunes baigneuses et laveuses .

٣ ــ العاب الصبية

وكلها تبعث الفرح وتعبّر عن روح البساطة التي تسيطر على الحياة الريفية : « العاب اولاد » (١٩١٠) Jeux d'enfants، « العاب أولاد : لعبة العربة » (١٩٠٧) Jeux d'enfants: le char، « لعبة الحصان » (١٩٠٦) Le jeu du cheval، « لعبة أولاد يقلّدون حمولة حمار » Jeux d'enfants imitant une charge de baudet، « لعب اولاد في غابة النخيل » Jeu d'enfants dans la palmeraie، « لعبة الكرة » Le jeu de la Koura، « الشجار » (١٩٠٤) La dispute، « صراع حول فلس » (١٨٨٩) Un combat autour d'un sou، « الأولاد على حمار صغير » (١٩٠٥) Le bourricot aux enfants، « مجموعة صبية » (١٩١٠) Assemblée de gamins.

د ــ الراقصات

اعتبر دينيه مشهد الراقصات الشرقيات مشهداً نموذجياً يوحي بسحر الشرق؛ لذا كرّره اكثر من مرة، إن في تزويق كتبه « أوهام أو مشاهد من الحياة العربية »، « ربيع القلوب » و « خضرة راقصة اولاد نائل » أو في لوحات عرض معظمها في معارض الرسّامين الاستشراقيين ابتداء من عام ١٨٩٣. ومما يضفي على هذه اللوحات جمالاً هو رسم الراقصات تحت ضوء القمر وبين شجر النخيل، مما يوحي بأن الشرق هو بلد السحر والعجائب. ومن بين هذه اللوحات :

« احتفال ليلي » (١٨٩١) Fête de nuit، « راقصة شابة من الأغواط » (١٨٩٠) Jeune danseuse de Laghouat، « رقصة المحرمة » (١٩١٠) La danse des foulards، « راقصات » (١٩٠٤) Danseuses، « راقصات في غابة النخيل تحت ضوء القمر » (١٩٢٠) Danseuses

Danseuses de la (١٨٩٥) « راقصات من قبيلة اولاد نائل » ،dans la palmeraie, clair de lune
Danseuse sur une (١٩١٥) « راقصة على شرفة في ضوء القمر » ،tribu des Ouled Naïl
Danseuse dans une (١٩٢٠) « راقصة تحت النخيل في ضوء القمر » ،terrasse, clair de lune
.Danseuse: Ouled Naïl (١٩٢٣) « راقصة من اولاد نائل » ،palmeraie au clair de lune

هـ ـــ العشق والغرام

في كل القصص التي استوحاها دينيه من التراث العربي، سواء في قصة « عنتر » أو « ربيع القلوب » أو « خضرة »، لاحظ بأن الحب والغرام يترافق مع أسى الفراق أو الموت في سبيل الحبيب، فاختار منها موضوعات للوحات لاقت نجاحاً في معارض الرسم الاستشراقي، منها: « عبد الغرام ونور العين » (١٩٠٠) Abdel Ghourem et Nour el Aïn، « ربيع القلوب » (١٩٠٤) Le printemps des cœurs، « عاشقان تحت سماء مرصّعة بالنجوم » Couple d'amoureux sous un ciel étoilé، « عاشقان تحت ضوء القمر » Amoureux, clair de lune، « عاشقان في غابة نخيل تحت ضوء القمر » Amoureux dans la palmeraie, clair de lune، « على السطوح، تحت ضوء القمر » (١٩٠٨) Sur les terrasses, clair de lune، « مُرسلة أبليس » (١٩٠٨) Mersoulet Iblīs، « الغاوية » (١٩١٠) L'ensorceleuse، « العاهرة » (١٨٩٦) La courtisane، « الساحرة زينب » (١٩٠٦) L'enchanteresse Zeïnab، « شهيد العشق » (١٩٢٠) Martyr d'amour، « عاشقان شابان » (١٩١٠) Jeunes amoureux، « موت العشاق » (١٩١٠) La mort des amoureux.

و ـــ مشاهد طبيعية

لم يرسم دينيه المدن الكبرى في الجزائر رغم إقامته في العاصمة بضع سنوات، وإنما استقى معظم مناظره من بو سعادة والطبيعة الصحراوية :

« سطوح في بو سعادة » Terrasses à Bou-Saâda، « شارع في الأغواط » (١٨٨٧) Une rue à

Lahgouat، « شارع في بسكرة » (١٨٨٧) Une rue à Biskra، « شارع في بو سعادة » Une rue à Bou-Saâda، « مشهد لوادي مسيلة بعد المطر » (١٨٨٤) Vue de l'oued M'Sila; après la pluie، « غروب الشمس في بو سعادة » (١٨٩٤) Coucher de soleil à Bou-Saâda، « سطوح الأغواط » (١٨٨٥) Les terrasses de Laghouat، « الواحة » (١٩٠٣) L'oasis، « غابة النخيل في بو سعادة » (١٩٢٦) La palmeraie de Bou-Saâda، « الليل في الواحة » (١٩٠٥) La nuit dans l'oasis، « الوادي في الواحة » (١٩٠٥) L'oued dans l'oasis، « وادي بو سعادة » L'oued Bou-Saâda، « التلة الغريبة » L'étrange colline، « موج من الرمل » (١٩١١) Vague de sables، « قافلة بين الكثبان » (١٩١١) Caravane dans les dunes، « مدينة تفاجئها عاصفة رملية » (١٩١٠) Ville saharienne sous une tempête de sable، قافلة تفاجئها عاصفة رملية » (١٩١٠) Caravane surprise par une tempête de sable، « مشهد في ضواحي بسكرة » Paysage aux environs de Biskra، « مشهد في ضواحي الأغواط » (١٨٩٠) Paysage des environs de Laghouat، « نخيل » Palmiers.

ز ـ مشاهد حربية

تسنّى لدينيه ان يشاهد اكثر من مرّة عِراضة الخيالة ومشاهد العنف والثأر، وقد راقب ذلك بشكل خاص حين عمل على تزويق قصة عنتر التي أوحت اليه بلوحات عديدة : « لعبة الرصاص » (١٨٩٠) Le jeu de la poudre، « عِراضة خيالة » Fantasia، « هجوم الفرسان الجزائريين » (١٩١٦) Charge des spahis، « فارس عربي من الصحراء » (١٩١٢) Un cavalier arabe du désert، « المتربصون » (١٩١٣) Les guetteurs، « هجوم الطوارق » (١٩١١) La charge des Touareg، « جرحى بين الكثبان » (١٩١٠) Blessés dans les dunes، « عنتر بن شداد » (١٨٩٦) Antar Ben Cheddad، « عنتر والاصابة المميتة » (١٨٩٦) Antar blessé à mort، « انتقام اولاد عنتر » (١٨٩٨) La vengeance des fils d'Antar، « الجريح » (١٩١٠) Le blessé « استراحة الثائرين » Halte de révoltés.

ح ــ مشاهد دينية

اتسمت لوحات دينيه ذات الطابع الديني بالتقوى واعتبرت هذه اللوحات أفضل مجموعة استشراقية تعالج هذا الجانب من الحياة الشرقية، لأن رسّامنا عاش هذه التجربة في العمق بعد اهتدائه الى الاسلام: « مؤذن ينادي المؤمنين الى صلاة العشاء » (١٩٢٣) Muezzine appelant les croyants à la prière de l'acha، « المؤذن ينادي المؤمنين الى الصلاة » (١٩١٧) Le muezzine appelant les fidèles à la prière، « صلاة الفطر » (١٩١٤) La prière d'el Fithre، « عربي يصلّي » (١٩٠٢) Arabe en prière، « عربي يصلّي صلاة العصر » (١٩٠٣) Arabe récitant la prière de l'Aser، « صلاة الفجـر » (١٩١٣) Prière à l'aube، « الركعة » (١٩١٤) Er Rakâa ou l'Inclinaison، « السجود، صلاة الفجر » Es Soujoud ou la prosternation, prière au lever du jour، « إمـام يتـرأس الصلاة » (١٩٢٢) Imam présidant la prière، « التسبيــــح » Et Tasbih ou invocation au chapelet، « انتهـــاء الصلاة » (١٩٢٤) La fin de la prière، « المسيـــرة » La procession، « الهلال » (١٩٢٦) Le croissant، « مسلمات يخرجن من مسجد القرية » (١٩١٨) Musulmanes sortant d'une mosquée de village، « ليلة المولد » (١٩١٩) La nuit du Mouloud, anniversaire de la naissance du prophète، « مشهد عام لمكة المكرمة ملتقطة من أعلى جبل ابي قبيس» (١٩١٤) Vue générale de Mekka, la trés vénérée, prise du haut du djebel Abi Koubeis، « الطواف حول الكعبة عند الصباح » (١٩٢٩) Le Taouaf autour de la Kaâba, le matin، « صلاة المغرب حول الكعبة » (١٩٢٩) La prière du moghreb au coucher du soleil, autour de la Kaâba، « جبل النور » (١٩٢٩) Le djebel Nour، « السعي : الحجاج في مروة » (١٩٢٩) Le Saï: Les pèlerins à Meroua، « مشهـد للمدينـة المنوّرة، قبة قبـر الرسـول » Vue d'El Madina l'illuminée, dôme du tombeau du Prophète، « صلاة الفجر في مسجد الرسول في المدينة » (١٩٢٩) Prière de l'aube dans la mosquée du Prophète à El Madina، « داخـل مسجد : المحراب » (١٩١٤) Intérieur d'une mosquée: El Mihrab، « جبل عرفات في اليوم التاسع من شهر ذو الحجة » (١٩٢٩) Le mont Arafat le neuvième jour du mois de D'zoul Hidja.

خاتمة

لاقت أعمال دينيه رواجاً في أيامه وإن يكن خطه الفني لم يشكّل مدرسة مستقلة، ولا هو انضوى تحت لواء مدرسة معيّنة أو انتمى الى مجموعة فنية. لذا اعتُبر في أوساط المستشرقين، ابتداء من عام ١٩٢٠، كرسّام تخطّاه الزمن ولم يُعطَ لأعماله الأهمية التي تستحق في المعارض. وعبثاً حاول محبّوه ومقدّرو فنه انشاء متحف لأعماله، إن في باريس أو في مدينة الجزائر أو في بو سعادة. ورغم المحاولات المستمرة لِـ « جمعية اصدقاء دينيه » التي تأسست عام ١٩٣٢، فإن هذا المتحف لم يُنشأ، فقام صديقه سليمان بتحويل أحد المنازل في بو سعادة الى متحف جُمعت فيه بعض لوحاته، بانتظار انشاء المتحف الموعود في باريس. وبعد وفاة سليمان تولّى ابن اخته مسعود بن هيداش، ابن دينيه بالتبنّي، متابعة هذا الموضوع. وفي عام ١٩٦٩ تبرّع الشيخ ابراهيم بيّوض بقطعة أرض مجاورة لقبر دينيه من أجل تنفيذ هذا المشروع الذي لا يزال ينتظر التنفيذ الى يومنا هذا.

* * *

خاتمة

يجمع النقاد على اعتبار معرض الرسم الاستشراقي عام ١٩٢٨ كآخر مدماك في صرح الاستشراق الفني. فموضوع الشرق أصبح معقداً بعد الحرب العالمية الأولى لأن المتغيّرات التي عصفت بالعالم كانت جذرية. فرمل الصحراء الذي كان يوحي بالأساطير والقصص الخيالية والألوان الساحرة تحوّل الى بقعة تزدحم فيها الشركات البترولية والصناعية. أما الموانئ والمضائق والبحر « الذي يداعب الشاطئ » والأماكن المقدسة والطبيعة الخلّابة، فإنها لن تتمكن مجدداً من إثارة مخيلة الشعراء أو ريشة الرسّامين بالقدر الذي تجتذب رجال المال والاقتصاد. فشرق السحر والألوان الزاهية الذي ساد في القرن التاسع عشر تحوّل الى مشكلة، على حدّ قول موريس بارنو، وهو دبلوماسي أوفدته الحكومة الفرنسية الى البلدان التي شملها الانتداب بعد الحرب العالمية الأولى، فجاب مصر وتركيا والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين : « إن المشكلة التي يطرحها الشرق اليوم لا تهمّ فقط الفلاسفة والعلماء ومؤرخي الفنون والحضارات والديانات. إنها مشكلة أكثر شمولية وأشد خطراً لأنها تعني مصير اوروبا مباشرة، وبالتالي تهدّد التوازن العالمي. لذا يجب الرؤية بوضوح والتقرير فوراً »[1].

وفي الواقع لم يعد الشرق في العشرينات من هذا القرن تلك الأرض الهادئة والحالمة التي يقصدها الرسّامون لتجديد فنهم، وإنما موطن للاضطرابات والفتن المتلاحقة. وقد انعكس هذا التشنج على العلاقات بين الشرق واوروبا التي لم تكن ترى فيه سوى مجموعة بلدان منهكة ومنهارة يسهل ترويضها واستغلالها؛ بينما في المقابل بدا السكان في الشرق يغذّون أحلاماً كبيرة ويستعيدون أمجاداً غابرة. من هنا بدا المأزق حتمياً في ظل سيطرة الروح المادية التي حالت دون إقامة علاقات انسانية صحيحة : « إذا ما طالبنا معظم رجال السياسة بضرورة الذهاب كحجاج الى الأراضي المقدسة لفهم روحية الشرق فسيسخرون منا، لأن المشكلة الحقيقية في نظرهم هي

---

١ ــ أنظر كتاب موريس بارنو : « قلق الشرق »
– PERNOT, Maurice: L'inquiétude de l'Orient, Paris Hachette 1927, Tome I, P.7

المشكلة الاقتصادية ولأن اهتمامهم يتمحور حول النفط وحرية المرور في المضائق البحرية، أما الباقي فلا يعدو كونه حجارة وأعمدة لا تهمّ سوى الفنانين وعلماء الآثار »[٢].

ومن البديهي أن تنعكس هذه الأزمة على الفنون والآداب، خاصة بعد صدور كتاب « انحطاط الغرب » (١٩٢٢) Le déclin de l'Occident للفيلسوف الالماني أوزفالد شبانغلر Oswald Spengler، وهو كتاب كان له صدى في اوروبا بأسرها وتُرجم الى عدة لغات وهوجم بحدة ليس لها من مثيل، إذ اتُهم الكاتب بالقسوة والتشاؤم والكبرياء والجهل وإطلاق المقارنات الاعتباطية والأحكام العشوائية. قابله صدور كتاب هنري ماسيس Henri Massis : « الدفاع عن الغرب » (١٩٢٧) La défense de l'Occident، وفيه دافع عن الحضارة الغربية التي « تهاجم بكل الوسائل والأساليب الدنيئة وبكل الوجوه المستعارة والحيل الخبيثة ».

في وسط هذه البلبلة الثقافية تكوّنت مجموعتان متخاصمتان راحتا تتبادلان التهم والتجريح. وزاد في حدة هذا الصراع موقف أهل الشرق الحذر الذين اتخذوا مواقف عدائية تجاه الغرب، كما أوضح بارنو في كتابه « قلق الشرق » الذي لحظ بأن الشرقيين رأوا في الانتداب صيغة خبيثة ومنمّقة اخترعتها العبقرية الغربية لإيجاد « غطاء انساني » للاستغلال والاستعمار وقهر الشعوب ولا يعدو كونه ذريعة ذكية لسرقة ثروات البلدان الشرقية.

وبدا واضحاً في أدبيات وصحف ما بعد الحرب العالمية الأولى في فرنسا بأن الشرقيين تقبّلوا الأوروبيين بامتعاض كبير وهم يختلفون عنهم ديناً وعِرقاً.
وللمرة الأولى صدرت في باريس بعض المؤلفات التي كتبها شرقيون باللغة الفرنسية لتجهر بحقيقة العلاقة بين الشرق والغرب، مثل كتاب أحمد رضا « الإفلاس الأخلاقي للسياسة الغربية في الشرق » (١٩٢٢) وقد ترك أثراً بالغاً في الصراع القائم : « عبثاً تحاول السياسة ان تطوّر مفاهيمها، فالهدف يبقى دائماً أنانياً. فاحتلال البلدان المسلمة والسيطرة على مواردها وتدمير قوتها هي

---

٢ ــ انظر كتاب روبير فاليري رادو : « ارض الرؤيا »
– VALLERY-RADOT, Robert: La terre de vision, Paris, Perrin 1924, P. 183

القاعدة المتبعة في السياسة الغربية. فالأناني، يقول المثل، يضرم النار في منزل جاره ليشعل سيجارته؛ وهذه هي الحقيقة الآن ... »[٣]

في ظلّ هذه الأجواء الملبّدة كان على الرسم الاستشراقي ان يستمر على عناده في تكرار « صور الشرق الجميلة » والتفتيش عن جمهور يعشق الموضوعات الغريبة.

بالإضافة الى ذلك، رأى بعض النقاد الفنيين أن هذا التيار الفني لم يعد يتمتع بمقومات الحياة. فالتغرب الذي كان يوحيه أصبح مفقوداً بعد تطوّر المواصلات، مما اكثر من تخالط الناس، فراح السكان في أية بقعة من العالم يقلّدون الأوروبي. لذا انحط قدر العادات الفولكلورية وطغت الحداثة. وبسبب المكننة التي اجتاحت العالم فقدت الطبيعة سحرها واصبح العالم متشابهاً الى حدٍ كبير. من هنا فإن المبالغة والغرابة التي كان يلجأ اليها الرسّام لدغدغة احلام أقرانه القابعين في منازلهم لم تعد مقبولة وجدّية.

وكان لتطوّر التصوير الفوتوغرافي أثره البالغ في القضاء على آخر أحلام الرسّامين الذين اضطروا الى ترك دفاتر رسومهم وملاحظاتهم جانباً واللجوء الى آلات التصوير التي لجمت آخر شطحاتهم الخيالية.

وأتى تطور تقنية السينما في مطلع الثلاثينات ليحرم الرسم الاستشراقي من آخر أمل له بالتجدّد واستقطاب الجمهور الطامع في الهرب من أجواء اوروبا القاتمة. فإذا بالموضوعات التي توحي بالسحر والغرابة مثل « الف ليلة وليلة » و « لص بغداد » و « علي بابا » تتحول الى عناوين افلام سينمائية راح الجمهور يتدفق للتصفيق لها.

ومع خسوف الاستشراق الفني استقى بعض الرسّامين المصرّين على التغرّب مواضيع للوحاتهم

---

٣ — انظر كتاب أحمد رضا « الأفلاس الاخلاقي للسياسة الغربية في الشرق »
RIZA, Ahmed: la faillite morale de la politique occidentale en Orient, Paris, Picard 1922, P.9. —

من بلدان بعيدة كاليابان وجزر الأنتيل والهند والمكسيك، وبدا ان الشرق غير قادر على التجدّد فانكفأ عن الفنون بشكل لافت ليتحوّل الى صفحة مشرقة في ذاكرة التاريخ الفني.

وهكذا فإن هذا التيار الاستشراقي، ورغم العثرات والانتقادات والحملات التي واجهها، تمكّن وطيلة قرن ونيف من احتلال مركز الصدارة في عالم الفن، فأنتج مجموعة ضخمة من الرسوم واللوحات لا تزال تعتبر تحفاً فنية تتباهى المتاحف العالمية باقتنائها وتنظيم معارض لها تستقطب حتى يومنا هذا جماهير عريضة لا تزال تتشوّق لرؤية شرق غني يفوح بالسحر والجمال.

المصادر والمراجع العربية

ـــ بهنسي، عفيف : الفن والاستشراق، دار الرائد اللبناني ١٩٨٣.

ـــ رودنسون، مكسيم : الصورة الغربية والدراسات الغربية الاسلامية عالم المعرفة (٨) ـــ الجزء الأول ـــ الطبعة الثانية ـــ مايو ١٩٨٨.

ـــ زكريا، زكريا هاشم : المستشرقون والاسلام، القاهرة ١٩٦٥

ـــ العقيقي، نجيب : المستشرقون (٣ أجزاء)، القاهرة ١٩٦٤.

ـــ الاستشراق : التاريخ والمنهج والصورة، مجلة الفكر العربي، ١٩٨٣ العددان ٣١، و ٣٢.

المصادر والمراجع الأجنبية.

ALAZARD, Jean: L'Orient et la peinture française au XIXe siècle, Paris, Plon 1930.
ACKERMAN, Gerald: Jean-Léon Gèrôme, Paris, ACR Edition, collection «Les Orientalistes», volume 4, 1986.
ANDRÉ, A et BESSON, G: Renoir en Italie et en Algérie, Paris 1955.
BARRUCAND, V: L'Algérie et les peintres orientalistes, Grenoble 1930.
BÉNÉDITE, Léonce: - Albert Lebourg, Paris 1923
- Théodore Chassériau, sa vie et son œuvre (2 volumes), Paris 1932.
- « Les peintres orientalistes», Gazette des Beaux-Arts, Paris 1899.
BEZOMBES Roger: l'exotisme dans l'art et la pensée, Paris, 1953.
BOPPE, A.: Les peintres du Bosphore du XVIIIe siècle, Paris 1911
BRAHIMI, Denise: Arabes des lumières et Bédouins romantiques, Paris, Le Sycomore 1982
BRAHIMI, D. et BENCHIKOU, K.: La vie et l'œuvre d'Etienne Dinet, Paris, ACR Edition, collection «Les Orientalistes» volume 2, 1984.
CARRÉ, J.M.: Voyageurs et écrivains français en Egypte, le Caire 1932.
CASTAGNARY, Jules: Salons, Paris, Charpentier 1892.
COLOMBIER, Pierre de: Maîtres de l'art moderne: Decamps, Paris 1928.
DELACROIX, Eugène: - Journal, édité par A. Joubin, 3 volumes, Paris 1960.
- Correspondance générale, éditée par A. Joubin, 5 volumes, Paris 1936-1947.
- Lettres intimes, éditées par A. Dupont, Paris 1954.
DJAÏT, Hicham: L'Europe et l'Islam, Paris, Seuil 1978
DU CAMP, Maxime: Souvenirs littéraires II, Paris, Hachette 1892.
DUFRENOY, Marie-Louise: L'Orient romanesque en France, de 1704 à 1789, Montréal, Beauchemin 1946.
DUMUR, Guy: Delacroix, romantique français, Mercure de France, 1973.
ESCHOLIER, E.: Eugène Delacroix, Paris, 1963
ESCHOLIER, Raymond: «L'Orientalisme de Chassériau», Gazette des Beaux-Arts, Février 1921.
ESSERS, Volkmar: Henri Matisse, Paris 1989
FAURE, Ch. et STENGELIN, A.: Jean Seignemartin, Lyon 1905
FROMENTIN, Eugène: - Un été dans le Sahara (1856)
- Une année dans le Sahel (1858) in Oeuvres complètes, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard 1984
- Lettres de jeunesse, Paris, Plon 1909
GAUTIER, Théophile: Loin de Paris, Paris 1865

GÉRÔME, Jean-Léon: Notes, Bultetin de la Société d'agriculture N° 14, Paris 1980
GONSE, Louis; Eugène Fromentin, peintre et écrivain, Paris, Quantin 1888
GROSSIR, Claudine: l'Islam des Romantiques, Paris, Maisonneuve et Larose 1984
GUINARD, Paul: Dauzats et Blanchard dans la peinture romantique, Paris 1964
HAUTECOEUR, Louis: Littérature et peinture en France du XVII^e^ siècle au XX^e^ siècle, Paris, A. colin 1942
HENTSCH, Thierry: l'Orient imaginaire, Paris, Editions de Minuit 1988
HUNKE, Sigrid: le soleil d'Allah brille sur l'Occident, Paris, Albin Michel 1963.
JACOBUS, John: Matisse, Paris, Editions Cercle d'art 1974
JOHNSON, L.: Eugène Delacroix, Toronto 1962

JOURDA, Pierre: L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, Paris, Boivin 1938.
JULLIAN, Philippe: Les Orientalistes, Fribourg 1977
LEMONIER, Henry: Gros, Paris, Henri Laurens 1905
MARCEL, H.: L'art de notre temps: Chassériau, Paris (s.d.)
MARTINO, Pierre: l'Orient dansla littérature françaiseau XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, Paris, Hachette 1906
MAUBERT, Andrée: L'exotisme dans la peinture française au XVIII^e^ siècle, Paris, E. de Boccard 1943
MENU, Danièle: Prosper Marilhat (1811-1847), Essai de Catalogue-Maîtrise de l'université de Dijon 1972
MIGEON, Georges: Exposition des Arts musulmans au musée des Arts Décoratifs, Paris, E. Levy 1903
MOREAU-VAUTHIER, Charles: Gérôme, peintre et sculpteur, Paris 1906
MAUBARAC, Youakim: La pensée chrétienne et l'Islam dans les temps modernes, Beyrouth. Publications de l'université libanaise 1977
NOUTY, Hassan El: Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès, Paris, Nizet 1958
RENAN, Ary: «la peinture orientaliste», Gazette des Beaux-Arts, Paris 1899
RODINSON, Maxime: la fascination de l'Islam, Paris, Maspéro 1980
ROUJON, Henri: - les peintres illustres: Gérôme, Paris 1912
- Horace Vernet Paris 1913
SAÏD. Edward: L'Orientalisme, Paris, Seuil 1980
SANDOZ, Marc: Théodore Chassériau, Paris 1974
SCHNEIDER, Pierre: Matisse, Paris 1984
SEAILLES, Gabriel: Alfred Dehodencq, l'homme et l'artiste, Société de la propagation des livres d'art, Paris 1910

SERULLAZ, M.: Delacroix, Paris 1981
SJOBERG, Yves: Pour comprendre Delacroix, Paris, Beauchesne 1963
TAHA-HUSSEIN, Moënis: Le Romantisme français et l'Islam, Beyrouth, Dar Al-Maaref 1962
TAVERNIER, René: La tentation de l'Orient, Paris, Albin Michel 1977.
THOMPSON (James) et WRIGHT (Barbara): la Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin, ACR Edition, Paris 1987
THORNTON, Lynne: - les Orientalistes peintres voyageurs (1828-1908), ACR Edition Paris 1983
- La Femme dans la peintre orientaliste ACR Edition, Paris 1985
TOURNOIS, D.: Ingres, Paris 1980
VERRIER, Michelle: les peintres orientalistes, Paris, Flammarion 1979.

فهرس الأعلام

أ

ب

ت

ج

خ

د

ر

ز

س

ش

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

جدول باللوحات

رقم اللوحة	رقم الصفحة	اسم الرسّام	عنوان اللوحة	السنة	القياس (سم)	المتحف
١	غلاف ١	جان – ليون جيروم	مؤذن يدعو المؤمنين الى الصلاة من أعلى المئذنة Un muezzin appelant du haut du minaret les fidèles à la prière	١٨٧٩	٦٦X٩١,٤	مجموعة خاصة
٢	غلاف ٢	بول لازيرغ	Caravane de chameaux قافلة جمال	١٩٠١	٤٥,٧X٥٤,٥	غاليري المتحف – لندن
٣	٢٨	جان – باتيست فانمور	مشهد صيد في الغابة في تركيا Scène de chasse en Turquie dans un paysage boisé	١٧١١	٢٢٣.٦X١٤٦.٨	جمعية الفنون الجميلة لندن
٤	٤٣	انطوان غرو	Les pestiférés de Jaffa مصابون بالطاعون في يافا	١٨٠٤	٧٢٠X٥٣٢	اللوفر – باريس
٥	٤٧	الكسندر ديكان	Supplice des crochets التعذيب بالعلاقات	١٨٣٧	١٣٧X٩١	مجموعة والاس – لندن
٦	٥٠	بروسبير ماريلا	آثار مسجد الحاكم بامر الله في القاهرة Ruines de la mosquée El - Hakem au Caire	١٨٤٠	١٣٠,٥X٨٤,٥	اللوفر – باريس
٧	٦٥	أوجين دو لاكروا	Les massacres de Scio مجازر ساقز	١٨٢٤	٣٥٤X٤١٩	اللوفر – باريس
٨	٦٧	اوجين دو لاكروا	La mort de Sardanapale موت ساردنبال	١٨٢٨	٤٩٦X٣٩٢	اللوفر – باريس
٩	٦٨	اوجين دو لاكروا	نساء من الجزائر Femmes d'Alger dans leur appartement	١٨٣٤	٢٢٩X١٨٠	اللوفر – باريس
١٠	٦٩	اوجين دو لاكروا	Noce juive au Maroc عرس يهودي في المغرب	١٨٤١	١٤٠,٥X١٠٥	اللوفر – باريس
١١	٧٠	اوجين دو لاكروا	Comédiens bouffons arabes ممثلون هزليون عرب	١٨٤٨	١٣٠X٩٦	الفنون الجميلة – تور
١٢	٧١	اوجين دو لاكروا	عراضة او تمارين مغربية Fantasia ou Exercices marocains	١٨٤٨	٧٣X٥٩	فابر – مونبيليه
١٣	٧٢	اوجين دولاكروا	Perçeption de l'impôt arabe جباية الضريبة العربية	١٨٦٣	٧٤,٦X٩٢,٤	الغاليري الوطنية – واشنطن
١٤	٩٧	اوراس فيرنيه	عرب يسافرون في الصحراء Arabes voyageant dans le désert	١٨٤٣	٥٨X٤٧	مجموعة والاس – لندن
١٥	٩٧	ادريان دوزا	دير القديسة كاترين في سيناء Le couvent de Sainte - Catherine, mont - Sinaï	١٨٤٥	١٠٤X١٣٠	اللوفر – باريس
١٦	٩٨	ادريان دوزا	داخل مسجد المرستان في القاهرة Intérieur de la mosquée de Mourestan au Caire	١٨٤٦	٥٧X٧٢	اللوفر – باريس
١٧	٩٩	تيودور فرير	جزائرية وخادمتها في بستان Algérienne et sa servante dans un jardin	١٨٤٤	٥٤X٦٥	مجموعة خاصة
١٨	١٠٠	تيودور شاسيرير	يهوديتان شابتان في قسنطينة تهزان لطفل Deux jeunes juives de Constantine berçant un enfant	١٨٥١	٤٥,٨X٥٧,١	مجموعة خاصة
١٩	١٠١	تيودور شاسيريو	علي بن احمد خليفة قسنطينة Ali ben Ahmed, Kalifat de Constantine	١٨٤٥	٣٦١X٣٢٠	فرساي
٢٠	١٠٢	تيودور شاسيريو	امرأة وفتاة في قسنطينة تلهوان بغزالة Femme et petite fille de Constantine jouant avec une gazelle	١٨٤٩	٣٧,١X ٢٩,٤	الفنون الجميلة – هيوستون

رقم اللوحة	رقم الصفحة	اسم الرسّام	عنوان اللوحة	السنة	القياس (سم)	المتحف
٢١	١٠٣	تيودور شاسيريو	Danse aux mouchoirs الرقص بالمحرمة	١٨٥٠	٤٠x٣٢	اللوفر – باريس
٢٢	١٠٤	تيودور شاسيريو	زعماء قبائل في قتال التحدي Chefs de tribus arabes se défiant au combat particulier	١٨٥٢	١١٨x٩١	اللوفر – باريس
٢٣	١٢٩	اوجين فرومانتين	Vue de Laghouat مشهد للاغواط	–	٥٤x٦٤,٥	وهران
٢٤	١٣٠	اوجين فرومانتين	Le campement arabe التخييم العربي	١٨٧٧	١٤٤x١٠٤	اورساي
٢٥	١٣١	اوجين فرومانتين	Arabe debout عربي وقوفاً	–	١٩x٣٢,٥	مجموعة خاصة
٢٦	١٣١	اوجين فرومانتين	Arabes en prière عرب يصلون	١٨٦٧	٣٦x٢٧	متحف الفن والتاريخ جنيف
٢٧	١٣٢	اوجين فرومانتين	استراحة خيالة عرب في الغابة Halte de cavaliers arabes dans la forêt	١٨٦٨	٦٤,٥x٥٤,٥	اورساي
٢٨	١٣٣	اوجين فرومانتين	Une fantasia عراضة	١٨٦٩	١٤٣,٥x١٠٣,٥	الفنون الجميلة – بواتييه
٢٩	١٣٤	اوجين فرومانتين	Scène égyptienne مشهد مصري	١٨٧١	١٠٩,٢x٧١	غاليري المتحف – لندن
٣٠	١٣٥	اوجين فرومانتين	Les bords du Nil ضفاف النيل	١٨٧٤	٧٨,٧x٥٤	الغاليري الوطنية – لندن
٣١	١٣٦	اوجين فرومانتين	Femmes orientales نساء شرقيات	١٨٧٢	٤١x٣٣,٣	معهد الفنون – مينيا بوليس
٣٢	١٦١	جان ليون جيروم	Arnaute fumant ارناؤوطي يدخن	١٨٦٥	٢٤,٢x٣٥,٣	مجموعة خاصة
٣٣	١٦٢	جان ليون جيروم	Vue de Médinet el Fayoum مشهد لمدينة الفيوم	١٨٧٠	٥٦x٣٨	مجموعة خاصة
٣٤	١٦٢	جان ليون جيروم	Arabes traversant le désert عرب يجتازون الصحراء	١٨٧٠	٥٦x٤١,٢	مجموعة خاصة
٣٥	١٦٣	جان ليون جيروم	الصلاة الجماعية في مسجد La prière publique dans une mosquée	١٨٧٠	٧٥x٨٩	المتحف الوطني – نيويورك
٣٦	١٦٤	جان ليون جيروم	Le harem dans le kiosque الحريم في كشك عائم	١٨٧٠	١١١,٧x٧٦,٢	مجموعة خاصة
٣٧	١٦٥	جان ليون جيروم	Almées jouant aux échecs عوالم يلعبن بالشطرنج	١٨٧٠	٥٤,٩x٦٥,٧	مجموعة خاصة
٣٨	١٦٦	جان ليون جيروم	رقصة السيف في مقهى La danse du sabre dans un café	١٨٧٥	٨٠x٥٨,٥	هربار جونسون – اتياكا (نيويورك)
٣٩	١٦٦	جان ليون جيروم	Charmeur de serpents الحاوي	١٨٨٠	١٢٢x٨٤	معهد كلارك – وليامستاون
٤٠	١٦٧	جان ليون جيروم	تاجر السجاد في القاهرة Le marchand de tapis au Caire	١٨٨٧	٦٤,٧x٨٣,٥	معهد الفنون – مينيا بوليس
٤١	١٦٧	جان ليون جيروم	Le derviche tourneur رقصة الدراويش	١٨٩٩	٩٥x٧٣	مجموعة خاصة
٤٢	١٦٨	نارسيس بارشاز	Un mariage égyptien عرس مصري	١٨٧٢	٦٣x٤٠	غاليري المتحف – لندن
٤٣	١٦٨	هنري رينيو	إعدام من دون محاكمة في ايام الملوك المغاربة في غرناطة Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade	١٨٧٠	١٤٦x٣٠٢	اللوفر – باريس
٤٤	٢٠٩	اميل برنار	Les marchands du Caire تجار القاهرة	١٩٠٠	١٩٦x٢٤٢	المتحف الوطني للفنون الافريقية – باريس
٤٥	٢١٠	برنار بوتيه دو مونفيل	Marché à Marrakech سوق في مراكش	١٩١٩	١١١x١١٠	مجموعة خاصة
٤٦	٢١٠	ماري كير تونوار	Femme de Biskara امراة من بسكرة	–	٥٥x٥١	المتحف الوطني للفنون الافريقية – باريس
٤٧	٢١١	الفرد شاتو	المولى خارجاً من المسجد Le Mollah sortant de la mosquée	–	١٥٠x١٠٠	مجموعة خاصة

رقم اللوحة	رقم الصفحة	اسم الرسّام	عنوان اللوحة	السنة	القياس (سم)	المتحف
٤٨	٢١١	جورج كليران	الدخول الى خدر النساء L'entrée au harem	١٨٧٠	٦٥X٨١,٩	غاليري الفنون – بالتيمور
٤٩	٢١٢	اوجين جيراربيه	جزائريون يرتشفون القهوة تحت الخيمة Algériens prenant leur café sous la tente	–	٧٢,٤X٤٨,٢	مجموعة خاصة
٥٠	٢١٢	اندريه سوريدا	عيد مغربي Fête marocaine	–	٢٣٠X١٩٠	المتحف الوطني للفنون الافريقية – باريس
٥١	٢١٣	ليون كاريّه	الف ليلة وليلة: «واقتادني الى خيمته ذات الالوان الجميلة» Et il m'a conduite dans sa tente aux belles couleurs	١٩٢٦	–	–
٥٢	٢١٣	ماريوس دو بوزون	ثلاث جزائريات Trois algériennes	١٩٢٧	١٢٩X١٩٨	مجموعة خاصة
٥٣	٢١٤	موريس بوفيول	غرفة أولاد نائل Une chambre d'Ouled Naïl	١٩٢٥	–	مجموعة خاصة
٥٤	٢١٤	جورج لينو	مقهى مغربي Un café maure	١٩٢٦	–	مجموعة خاصة
٥٥	٢١٥	بيار فريلون	زيارة مزار الولي Un jour de visite au Marabout	١٩٢٧	–	مجموعة خاصة
٥٦	٢١٦	هنري ماتيس	الجزائرية L' algérienne	١٩٠٩	٦٥X٨١	المتحف الوطني للفن الحديث – باريس
٥٧	٢١٦	هنري ماتيس	المغاربة Les marocains	١٩١٦	٢٧٩X١٨١	المتحف الوطني للفن الحديث – نيويورك
٥٨	٢٢٥	اتيان دينيه	المسيرة La procession	–	٩٨X٦٠	مجموعة خاصة
٥٩	٢٢٦	اتيان دينيه	المؤذن ينادي المؤمنين للصلاة Le muezzine appelant les fidèles à la prière	١٩١٧	٣٠X٢٣,٥	مجموعة خاصة
٦٠	٢٢٧	اتيان دينيه	إمام يترأس الصلاة Imam présidant la prière	١٩٢٢	٨٥,٤X٧٨,٢	مجموعة خاصة
٦١	٢٢٨	اتيان دينيه	صياد الغزلان Chasseur de gazelles	١٩٠٢	٥١X٤٠,٥	مجموعة خاصة
٦٢	٢٢٩	اتيان دينيه	فتاة من بو سعادة Jeune fille de Bou-Saada	١٨٩٤	٤٩X٤٠	مجموعة خاصة
٦٣	٢٣٠	اتيان دينيه	فتيات تلعبن في غابة النخيل Jeu de fillettes dans la palmeraie	–	٨١X٦٦	مجموعة خاصة
٦٤	٢٣١	اتيان دينيه	عبد الغرام ونور العين Abdel Ghourem et Nour el Aïn	١٩٠٠	٥٤X٤٧	اورساي
٦٥	٢٣٢	اتيان دينيه	كاتب عجوز في الصحراء Vieil écrivain traditionaliste au désert	١٩١٧	١٠٠X٨٠	مجموعة خاصة

المحتوى

الفصل السابع :

الفصل الثامن :

الفصل التاسع :

الفصل العاشر :

تم تنضيد الأحرف والإخراج والطباعة:
في المطبعة العربية ش.م.ل. سد البوشرية ــ المدينة الصناعية.